

**Jean-Philippe Garric, François
Queyrel, Raphaële Bertho (dir.)**

**Patrimoine
photographié,
patrimoine
photographique**

Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Patrimoine photographié, patrimoine photographique

Raphaële Bertho, Jean-Philippe Garric et François Queyrel (dir.)

DOI : 10.4000/books.inha.3916

Éditeur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Année d'édition : 2013

Date de mise en ligne : 5 décembre 2017

Collection : Actes de colloques

ISBN électronique : 9782917902684



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

BERTHO, Raphaële (dir.) ; GARRIC, Jean-Philippe (dir.) ; et QUEYREL, François (dir.). *Patrimoine photographié, patrimoine photographique*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2013 (généré le 11 janvier 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/inha/3916>>. ISBN : 9782917902684. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.3916>.

Ce document a été généré automatiquement le 11 janvier 2021.

© Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2013

Conditions d'utilisation :

<http://www.openedition.org/6540>

La photographie comme la notion de patrimoine sont des filles du XIX^e siècle. Le procédé technique permettant de fixer une image obtenue par un procédé optique est inventé alors que se développe dans toute l'Europe une nouvelle conscience patrimoniale et que s'institutionnalisent des politiques de préservation de l'héritage du passé. Lors de la révélation du procédé photographique en 1839, le député François Arago, dans son discours à la Chambre des députés du 3 juillet, insistait sur les facultés documentaires du procédé qui intéressent l'archéologie et l'inventaire des richesses artistiques. L'image photographique devint ainsi dès l'origine un outil privilégié de représentation du patrimoine, qu'il soit architectural, sculptural, ou plus tard pictural. Entre les premières expériences romaines des photographes du Café Greco, ou la Mission héliographique de 1851, commandée par la Commission des Monuments Historiques, et les enquêtes photographiques de l'Inventaire Général du Patrimoine Culturel initié par André Malraux, d'innombrables campagnes de prise de vues ont ainsi contribué à reconnaître, identifier et répertorier les monuments historiques et les collections des musées. Mais la photographie n'a pas uniquement un intérêt documentaire, elle est aussi par elle-même une forme d'expression artistique. Des travaux d'Atget sur le vieux Paris aux typologies des Becher sur les structures industrielles, la photographie du patrimoine s'est affirmée depuis longtemps comme un domaine spécifique de la scène photographique. Ces dernières décennies, à mesure que la photographie comme art a gagné une reconnaissance institutionnelle, les collections photographiques anciennes ou plus récentes ont acquis une dimension patrimoniale. Cette mise en abîme de l'objet patrimonial dans l'œuvre photographique se retrouve au cœur du travail de photographes contemporains, comme par exemple Thomas Struth dans les *Museums Photographs*. Ce double statut de document et d'œuvre, ce double intérêt historique et pour l'histoire, incite à écrire une histoire croisée du médium et de ce qu'il représente. Cette journée d'étude organisée par l'École Pratique des Hautes Études (équipe Histara) et par l'Institut national d'histoire de l'art, se propose de croiser les différentes questions soulevées par la photographie du patrimoine, dans sa pratique et dans ses usages, à travers l'histoire de la photographie. Le programme est conçu autour de deux questions, « La mise en scène du patrimoine, la photographie comme outil de l'inventaire » et « La mise en abîme du patrimoine, la photographie comme objet de l'inventaire ». Les interventions se répartissent en deux sessions consacrées respectivement aux représentations du paysage monumental et de l'architecture et aux représentations de la sculpture.

RAPHAËLE BERTHO

Raphaële Bertho a soutenu en décembre 2010 une thèse « Paysages sur commande : les missions photographiques en France et en Allemagne dans les années 1980 et 1990 ». Cette recherche a été menée dans le cadre du Collège doctoral européen "Ordres institutionnels, écrits et symboles" de l'EPHE en tant qu'allocataire de recherche, puis en collaboration avec la Bibliothèque nationale de France dans le cadre de la Bourse Louis Roederer en 2009-2010. Cette collaboration a permis notamment l'organisation de la journée d'étude « L'Expérience du paysage » le 23 novembre 2010. Depuis septembre 2011 elle est Maître de conférences en Sciences de l'Information et de la Communication à l'IUT Michel de Montaigne de Bordeaux III.

JEAN-PHILIPPE GARRIC

Jean-Philippe Garric, architecte et historien de l'architecture, est professeur à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Il a été pensionnaire à la Villa Médicis,

chercheur au Centre canadien d'Architecture à Montréal, conseiller scientifique à l'Institut National d'Histoire de l'Art et professeur à l'École d'architecture de Paris-Belleville.

FRANÇOIS QUEYREL

Directeur d'études à l'EPHE, Responsable de l'EA 4115 INHA-EPHE.

François Queyrel, ancien élève de l'École française d'Athènes, enseigne l'archéologie grecque comme directeur d'études à l'École pratique des Hautes Études. Il a publié des ouvrages sur l'histoire de la sculpture grecque, notamment classique et hellénistique, et porte un intérêt particulier à l'histoire de l'archéologie figurée.

SOMMAIRE

Introduction

Photographie, patrimoine : mise en perspective

Raphaële Bertho

L'inventaire photographique du patrimoine

L'interprétation photographique du patrimoine

La patrimonialisation des fonds photographiques

Inventaires photographiques du patrimoine

Photographie comme outil d'étude du patrimoine

L'historique du Fonds photographique de plaques de verre noir et blanc du Musée national de Belgrade sur les monuments médiévaux

Dubravka Preradović

Le patrimoine de la Renaissance et la photographie comme outil entre inventaire et historiographie sous la Troisième République

Antonio Bruculeri

Photographie et patrimoine de la Renaissance

Édition et photographie : de nouvelles synergies

À travers la Grande guerre

Les photographies des sculptures grecques du Sérapéum de Memphis par Théodule Devéria

Clémentine Durand

Discours photographiques sur le patrimoine

Point de vue photographique sur le patrimoine

Histoire et fortune photographique d'une œuvre d'art : le cas du Laocoon Vatican

Maria-Francesca Bonetti

Catalogue et analyse des photographies

Conclusions

Le troisième œil. Quelques considérations personnelles entre l'ombre et la lumière

Lorenzo Scaramella

Les dieux se découvrent ... La magie de la photographie au service des anciens dieux de Crotona

Virginie Nobs

L'outil photographique et l'étude de la danse antique

Audrey Gouy

Perception et reconstruction du mouvement

Les limites de la reconstruction

Vers une nouvelle approche

De la photographie du patrimoine culturel : l'expérience de l'Inventaire général

De la photographie des monuments et richesses artistiques de la France à la photographie du patrimoine culturel : l'expérience de l'Inventaire général
Arlette Auduc

La régionalisation de l'Inventaire et ses conséquences

L'Archivio dello spazio [L'Archive de l'espace] : point d'arrivée, point de départ

Roberta Valtorta

Naissance du projet

La méthode : liberté conditionnée et partage

Changement du paysage, changement de la photographie

Patrimonialisation des fonds photographiques

Opération de classification et de redocumentation

Pour une taxinomie du patrimoine photographique

Serge Plantureux

Sculptures antiques et photographies à Constantinople : le Nouveau Mendel

Anne-Laure Pierre, Marc Bui et François Queyrel

Présentation du projet

Le catalogue de Gustave Mendel

Les photographies des œuvres du Musée archéologique de Constantinople par le studio Sebah et Joaillier

La base de données Nouveau Mendel et sa consultation

D'Émile Espérandieu au Nouvel Espérandieu : un patrimoine dans la tourmente de la technologie

Danièle Terrer

Introduction

Photographie, patrimoine : mise en perspective

Raphaële Bertho

- 1 La photographie comme la notion de patrimoine sont toutes deux des filles du XIX^e siècle. La diffusion du procédé photographique est concomitante du développement dans toute l'Europe d'une nouvelle conscience patrimoniale. Les politiques de préservation de l'héritage du passé s'institutionnalisent, et font appel à la photographie qui s'impose progressivement comme l'outil de l'inventaire du patrimoine. Cette dynamique aboutit à la constitution de fonds qui acquièrent eux-mêmes le statut de patrimoine près d'un siècle plus tard. Ce passage du document à l'œuvre pose la question du traitement et de la gestion de ces ensembles photographiques, de leur classification, de leur redocumentarisation¹ et de leur valorisation.
- 2 Sans revenir de manière exhaustive sur les relations qu'entretiennent patrimoine et photographie, l'ambition de la journée d'étude qui s'est tenue en avril 2010 à l'INHA était de questionner la manière dont le procédé de représentation influe sur la perception du patrimoine architectural ou muséal. Il s'agissait alors de favoriser le dialogue entre spécialistes du patrimoine, historiens de l'architecture ou archéologues, et spécialistes de la photographie, les praticiens comme les historiens, à partir de cas pratiques spécifiques.
- 3 La réflexion s'organise ici selon trois axes principaux, dans une mise en relation des deux termes suivant une progression chronologique. Il s'agit ainsi de revenir dans un premier temps sur l'historiographie des projets d'inventaires du patrimoine, puis de développer les questions soulevées par la dimension interprétative de cette représentation, pour enfin examiner les problématiques liées à la patrimonialisation contemporaine des fonds.

L'inventaire photographique du patrimoine

- 4 L'essor de l'image photographique accompagne admirablement le développement de la « passion de l'inventaire »² qui marque le XIX^e siècle. Faisant suite aux grandes

explorations, le Siècle des Lumières ouvre en effet la voie à une volonté d'ordonnement des lieux et des richesses du monde sous l'égide de la méthodologie scientifique. La photographie apparaît alors comme l'outil idéal du développement de la connaissance du monde contemporain et de son étude. Cette préférence pour la représentation photographique se fonde, dès l'origine, sur une construction culturelle : celle de la fidélité de rendu du procédé, de sa transparence supposée au réel représenté. Dès 1839, le député François Arago, dans son discours de présentation publique du daguerréotype, contribue en effet à l'instauration de ce postulat :

Pour copier les millions et millions d'hiéroglyphes qui couvrent, même à l'extérieur, les grands monuments de Thèbes, de Memphis, de Karnak, etc., il faudrait des vingtaines d'années et des légions de dessinateurs. Avec le Daguerreotype, un seul homme pourrait mener à bonne fin cet immense travail. Munissez l'institut d'Egypte de deux ou trois appareils de M. Daguerre, et sur plusieurs des grandes planches de l'ouvrage célèbre, fruit de notre immortelle expédition, de vastes étendues de hiéroglyphes réels iront remplacer des hiéroglyphes fictifs ou de pures convention ; et les dessins surpasseront partout en fidélité, en couleur locale, les œuvres des plus habiles peintres ; et les images photographiques, étant soumises dans leur formation aux règles de la géométrie, permettront, à l'aide d'un petit nombre de données, de remonter aux dimensions exactes des parties les plus élevées, les plus inaccessibles des édifices.³

- 5 Ce qui est alors une proposition va devenir une institution à partir de la fin du XIX^e siècle. La photographie s'affirme, au fil de ses perfectionnements techniques, le support privilégié des missions archéologiques comme des campagnes de relevé des richesses patrimoniales ou des expéditions d'exploration du territoire. C'est ainsi que la Société de Géographie française⁴ constitue, dès la fin du XIX^e siècle et jusqu'en 1920, une collection unique de prises de vue venues du monde entier. L'ambition est poursuivie par le grand projet des Archives de la Planète⁵, entamé dès les années 1910 grâce au financement d'Albert Kahn et sous la direction du géographe Jean Brunhes. Il serait vain de vouloir faire ici le recensement des projets encyclopédiques et patrimoniaux nés de la volonté d'enregistrer, de classer et de donner à voir le monde contemporain. Les références issues de l'histoire canonique mentionnées ici et mises en regard des études de cas présentées dans ce numéro font ainsi figures d'échantillon représentatif.
- 6 S'agissant du recensement des richesses archéologiques, il est commun de constater que le vœu d'Arago se réalise dès 1849. A cette date Maxime Ducamp (1822-1894) part sur les traces de Champollion et publie le fameux album photographique *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie* (1852). Un exemple souvent cité, qui n'est pourtant pas isolé. Le cas ici étudié par Clémentine Durand des photographies des sculptures grecques du Sérapéum de Memphis est, de ce point de vue, édifiant. En effet, elle met au jour la collaboration entre le photographe Théodule Devéria et l'égyptologue français Auguste Mariette sur le terrain, laquelle autorise la constitution d'une documentation photographique des fouilles en cours dès les années 1850.
- 7 L'inventaire photographique du patrimoine architectural s'inscrit pour sa part dans deux histoires distinctes tout en étant liées : le recensement du patrimoine d'une part, et l'usage de la photographie par les institutions patrimoniales d'autre part. La volonté d'établir un inventaire du patrimoine français remonte au XVIII^e siècle, bien avant l'apparition de la photographie, et ses modalités évoluent. En effet, la notion même de patrimoine ne connaît pas de contours précis et est en perpétuel changement. C'est au XIX^e siècle que se développe une conception du patrimoine dont la valeur est liée à

l'histoire de la nation à l'origine de plusieurs tentatives de répertoire général, d'initiative privée comme publique. Les Voyages romantiques et pittoresques de Justin Taylor, de Alphonse de Cailleux et Charles Nodier, publiés en 19 volumes et 4 000 planches de 1820 à 1845⁶, marquent un usage développé de la lithographie. Par la suite, les différents projets d'inventaire sont abandonnés en cours de route devant l'ampleur de la tâche et sa complexité⁷. Les entreprises institutionnelles françaises de recensement et de conservation du patrimoine vont faire appel à la photographie de manière ponctuelle à partir des années 1850. Il s'agit entre autre de la Commission des Monuments Historiques, commanditaire de la désormais fameuse Mission héliographiques de 1851⁸, ou de la Commission du Vieux Paris⁹. Une dynamique institutionnelle qui coïncide avec le développement de travaux autonomes de la part des photographes. Dans ce cadre, ceux d'Eugène Atget ont sans doute connu la plus grande fortune critique¹⁰. Nombreux sont ceux qui invoquent par la suite son héritage, et en premier lieu la photographe américaine Bérénice Abbott dans le cadre de son projet de documentation *Changing New York*, mené entre 1935 et 1938¹¹.

- 8 De tels projets d'inventaires ont lieu à travers toute l'Europe et d'innombrables campagnes de prises de vues contribuent ainsi à l'identification et à la classification des monuments historiques et des collections muséales. Dans ce cadre, Dubravka Preradović retrace l'histoire de la documentation photographique des richesses médiévales serbes, aujourd'hui conservée au Musée National de Belgrade. Un recensement qui débute en 1897 sous l'impulsion de l'architecte Mihajlo Valtrović et dure près de cinquante ans pour aboutir à la constitution d'un fonds de près de 7 000 plaques de verres représentant tout à la fois les architectures, les sculptures, les peintures murales et, dans une moindre mesure, les objets.
- 9 La constitution de ces fonds photographiques influe sur la recherche et l'étude, ainsi que le souligne Antoni Bruccleri dans le cadre spécifique de l'historiographie architecturale. Son analyse approfondie de la genèse de *l'Histoire de l'architecture classique en France* de Louis Hautecœur (1884 – 1973) publiée en 1943 analyse la manière dont les reproductions photographiques des monuments orientent la recherche portant sur le patrimoine de la Renaissance sous la Troisième République. Considérés à l'origine comme de simples outils de description, les clichés deviennent progressivement illustrations, du fait de l'intégration des images dans les publications. Antonio Bruccleri constate ainsi qu'avec la publication de 1943 de Louis Hautecœur, les photographies prennent véritablement part au récit historiographique: « le récit historique s'accompagne d'un véritable récit en image ».
- 10 Un récit qui tend à la fiction, ainsi que nous le suggère les expérimentations de reconstitution du geste dansé antique présentées par Audrey Gouy. La photographie n'est plus seulement mise en page, mais aussi mise en mouvement, les tenants de l'approche reconstructiviste faisant appel aux expérimentations d'Etienne-Jules Marey (1830-1904) ou Eadweard Muybridge (1830-1904). Un parti-pris fictionnalisant qui est aujourd'hui largement remis en cause au profit d'une étude iconographique des représentations d'époque.
- 11 Loin de constituer un appareil documentaire neutre, la photographie apparaît ainsi comme une représentation à la fois partielle et partielle. Les fonds photographiques informent doublement sur le patrimoine photographié, donnant à voir tout autant l'objet de l'inventaire que la construction scientifique et culturelle qui préside à la constitution de cet inventaire.

L'interprétation photographique du patrimoine

- 12 La prise de vue photographique est aujourd'hui conçue comme le lieu d'émergence d'un discours spécifique sur le patrimoine. Une influence que Malraux ne manque pas de souligner dans son ouvrage *le Musée imaginaire* (1947). Tout en faisant l'éloge de la reproduction mécanique des œuvres d'art, il mentionne les déformations engendrées par la représentation photographique, allant d'une altération de l'échelle à la dramatisation de la perception.
- 13 Un biais de la perception induit par les modalités de la représentation qui devient progressivement imperceptible. En effet, des normes de prises de vues se mettent en place dès la fin du XIX^e siècle, tant pour la vue d'architecture que pour les sculptures. Ces compositions récurrentes tendent alors à faire oublier tant la présence de l'opérateur que les partis-pris qu'elles véhiculent. Partant de ce constat, il s'agit, dans les études de cas présentées ici, d'identifier les éléments qui président à l'adoption de points de vue spécifiques sur le patrimoine. Partant de l'analyse des représentations photographiques de la célèbre statue du Laocoon, Maria Francesca Bonetti présente une étude de cas caractéristiques. Elle note ainsi, dans les années 1860 et 1870, un recours presque systématique à un point de vue frontal et à une composition épurée, partis-pris que l'on retrouve par exemple à la même époque dans les clichés de Théodule Devéria du Sérapéum de Memphis. Une présentation des œuvres isolées de tout contexte qui rejoint la thèse classique selon laquelle une sculpture est conçue pour être admirée selon une position unique. Les principes de la représentation sont construits culturellement et historiquement.
- 14 Ce travail de mise en lumière du discours photographique est largement favorisé par l'évolution du statut de la photographie au cours du XX^e siècle, et le dépassement du paradigme de l'objectivité. L'objet photographique n'est plus considéré comme transparent au réel mais comme porteur d'un point de vue informé et construit. La prise de vue est alors conçue comme une pensée sur l'œuvre, une interprétation en image. Une démarche dont la complexité est ici soulignée notamment par le photographe Lorenzo Scaramella.
- 15 La représentation photographique du patrimoine fait ainsi l'objet d'un dialogue entre le photographe et le spécialiste. Cette collaboration s'avère le plus souvent ponctuelle, comme dans le cas présentée ici de la mise en place par des chercheurs de l'Unité archéologique de l'Université de Genève d'une médiation photographique de recherches archéologiques. Les modalités de cette démarche sont décrites avec précision par Virginie Nobs.
- 16 À de plus rares occasions, cet échange est structurel. La mise en place de L'inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France en 1964 par André Malraux¹² modifie fortement la conception du rôle et de la place de la représentation photographique. Le domaine d'action de l'Inventaire général est très vaste, il n'est ni limitatif ni officiel, et fait l'objet d'extensions permanentes, des modifications facilitées par son absence de valeur administrative ou fiscale¹³. Son domaine d'action concerne ainsi tout autant les œuvres majeures comme les ouvrages d'importance secondaire. En effet, l'Inventaire général a pour tâche de découvrir un patrimoine encore non reconnu, invisible au regard. Afin de recenser ce patrimoine, le recours à la

photographie, associée étroitement à l'étude scientifique, est systématisée. L'image est ainsi considérée comme un support majeur de description, à égalité avec le texte¹⁴.

- 17 Cette importance accordée à la représentation photographique conduit l'administration à tenter de formaliser les critères de prises de vues. Arlette Auduc revient en détails sur la normalisation des prescriptions photographiques, soit explicitement formulées dans des livrets méthodologiques¹⁵, soit intégrées de manière plus implicite dans la pratique, et sur leur évolution depuis près de cinquante ans¹⁶. L'institution connaît en effet des mutations majeures, de son objet d'une part avec l'élargissement progressif de la notion de patrimoine¹⁷, de ses méthodes d'autre part, du fait des transformations techniques et culturelles de la photographie elle-même. Elle décrit ainsi les incidences du passage au numérique en terme de représentation, avec l'introduction de la couleur, et plus largement sur les nécessaires adaptations de l'Inventaire à la considération accordée à la photographie depuis les dernières décennies du XX^e siècle.
- 18 De ce point de vue, le projet italien *Archivio dello Spazio* présenté par Roberta Valtorta constitue un intéressant contrepoint à l'institution française. En effet, cet inventaire photographique du patrimoine architectural mené dans la Province de Milan entre 1987 et 1997 prend en compte, dès l'origine, la dimension artistique de la photographie. Le projet est présenté par Roberta Valtorta comme l'aboutissement des réflexions menées depuis les années 1970 autour du statut de la photographie et de la question du paysage. Une démarche qui l'inscrit certes dans la tradition de l'inventaire inaugurée au XIX^e siècle, mais aussi, et dans une filiation plus directe sans doute, dans le phénomène des missions photographiques inauguré en Europe par la Mission photographique de la DATAR¹⁸ au début des années 1980. En limitant les préceptes liés à la prise de vue, l'inventaire italien affirme sa volonté de considérer cette fois la représentation photographique avant tout comme un discours autonome et non normatif sur le patrimoine. Le paradigme de l'objectivité est renversé au profit d'une prééminence du travail d'auteur. Elevés au rang d'œuvres, ces clichés ne constituent plus alors un fonds, mais véritablement une collection. Cette dernière est d'ailleurs conservée par le *Museo di Fotografia Contemporanea* fondé en 2002 à cet effet.

La patrimonialisation des fonds photographiques

- 19 La reconnaissance institutionnelle de la photographie dans le champ de l'art au cours des dernières décennies du XX^e siècle a pour conséquence notable la réévaluation des fonds photographiques anciens. Ces ensembles, initialement considérés comme purement documentaires, sont ainsi progressivement identifiés et font l'objet de mesures de conservation et d'indexation nécessaires à leur mise en valeur. En effet, les clichés sont le plus souvent soit dénués de toute notice explicative dès l'origine, soit isolés des éléments d'identification des clichés (date, légende, auteur) au fil du temps et des manipulations du fonds.
- 20 Le revirement historique du statut de l'objet photographique met en exergue la question de la redocumentarisation de ces images. Serge Plantureux propose ici la mise place d'un système d'organisation et de description des épreuves propre à l'objet photographique, à son histoire technique et culturelle, articulé autour de neuf périodes et de dix-neuf zones.

- 21 De manière plus générale, et afin de faire face au défi historiographique que constitue cette réorganisation des fonds, le développement des outils numériques autorise les chercheurs et les conservateurs à envisager la mise en place de structures autorisant tout à la fois la conservation et la valorisation des fonds. La numérisation des fonds répond ainsi à une volonté de préservation des tirages et de facilitation de la consultation. Dans un deuxième temps, ces processus permettent d'entamer un travail de redocumentarisation, à travers une nouvelle indexation du fonds. Les clichés sont mis en lien avec d'autres sources, textuelles ou iconographiques. Le projet du Nouveau Mendel comme celui du Nouvel Espérandieu, présentés ici, sont exemplaires de ces démarches contemporaines.
- 22 Mené en collaboration entre l'EPHE et l'INHA, le projet du Nouveau Mendel est initié après la redécouverte, au sein de la photothèque Jacques Doucet, de photographies encore inédites ayant servies de modèles aux gravures illustrant le *Catalogue des Sculptures grecques, romaines et byzantines des Musées de Constantinople* publiée par Gustave Mendel (1873-1938) en 1912 -1914. Le chantier, de grande ampleur, consiste alors à numériser l'ensemble de ce fonds, puis à redocumentariser les clichés en s'appuyant sur les notices publiées dans l'ouvrage de Mendel. Le projet du Nouvel Espérandieu s'accompagne, pour sa part, d'une volonté d'actualisation de l'inventaire photographique réalisé par Emile Espérandieu des sculptures de la Gaule, dans le cadre d'une commande passée par le Ministère de l'Instruction Publique en 1903. Restés tous deux des références dans leur domaine de spécialité, ces inventaires photographiques bénéficient ainsi d'une véritable valorisation et d'une plus grande accessibilité pour les chercheurs.
- 23 Le développement par de nombreuses institutions culturelles d'une politique de mise en ligne des clichés numérisés accroît considérablement et continuellement le nombre de fonds accessibles. Ce parti pris s'illustre notamment dans l'ouverture du Portail Arago¹⁹, en mars 2012, par le Ministère de la Culture et de la Communication. Cette plateforme internet a pour dessein, à terme, un accès libre et direct à l'ensemble des collections de photographie conservées en France. Il s'adresse non plus seulement aux professionnels et aux chercheurs mais aussi au grand public. Un public qui est maintenant associé à certaines opérations de redocumentarisation des fonds, par le biais d'indexation dites collaboratives. Les exemples les plus notables de cet exercice sont sans doute *The Commons*²⁰, initié par la *Library of Congress* en 2008, ou le travail mené depuis 2007 dans le cadre du projet Photos Normandie²¹. Ces projets aux résultats et aux développements véritablement spectaculaires ne doivent pas pour autant masquer le chantier encore ouvert d'identification et de traitement des fonds photographiques constitués au fil des XIX^e et XX^e siècles.
- 24 Le dialogue entre photographie et patrimoine est, on l'aura constaté, riche en problématiques et perspectives. Ces recherches, qui toutes allient les deux termes de notre proposition, posent la question des évolutions culturelles des objets de la recherche scientifique, et de l'adoption d'outils intellectuels ou technologiques qui informent en retour leurs objets d'études. Pour conclure ici provisoirement et ouvrir le questionnement, on peut alors constater que si la photographie est fille du XIX^e siècle, le numérique est fils du XXI^e...

NOTES

1. Sur l'usage de ce terme, voir Roger T. PEDAUQUE (collectif), *La Redocumentarisation du Monde*, Paris, Éditions Cepadues, 2007.
2. *Trésors photographiques de la Société de géographie*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2006, p. 139.
3. François Arago, « Rapport à la Chambre des députés », 3 juillet 1839, cité par André Rouillé, *La Photographie en France*, Textes et controverses, une anthologie : 1816-1871, Paris, Macula, 1989.
4. *Trésors photographiques de la Société de géographie*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2006 et *Voyageurs photographes et la Société de géographie, 1850-1910*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1998
5. Voir notamment *Autour du monde : Jean Brunhes, regards d'un géographe, regards de la géographie*, Boulogne-Billancourt, Musée Albert Kahn, 1993 et le site Internet du Musée Albert Kahn <<http://www.albert-kahn.fr/archives-de-la-planete/presentation/presentation-detaillee>> [Consulté le 7 février 2010].
6. Justin Taylor (1789-1879), Alphonse de Cailleux (1788-1876) et Charles Nodier (1780-1844), *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, Paris, Gide fils, 1820-1845, 17 tomes en 19 volume, Gr. in-fol. Comprends [1-2] Auvergne ; [3] Bourgogne ; [4-5] Bretagne ; [6-7] Champagne ; [8] Dauphiné ; [9] Franche Comté ; [10-13] Languedoc ; [14-16] Picardie ; [17-19] Normandie.
7. Le Comité des monuments historiques prend en 1858 l'initiative d'un *Répertoire archéologique des départements* qui donne lieu à la publication de 8 volumes entre 1861 et 1888, puis est abandonné. Le Ministère de l'Instruction publique lance en 1872 un *Inventaire général des richesses d'art de la France* qui aboutit à la publication de 14 volumes de 1874 à 1910, portant notamment sur Paris et sa région, mais qui n'est pas étendue à la province.
8. Voir Anne DE MONDENARD, *La Mission héliographique, Cinq photographes parcourent la France en 1851*, Paris, Editions du patrimoine, 2002.
9. Voir *Cent ans d'histoire de Paris : l'œuvre de la Commission du vieux Paris*, 1898-1998, Paris, Ville de Paris, Commission du Vieux Paris, 1999.
10. Voir notamment *Atget, une rétrospective*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Hazan, 2007.
11. Voir la Galerie numérique de la New-York Public Library « Changing New-York : Photographs by Berenice Abbott, 1935-1938 » < http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/explore/dgexplore.cfm?col_id=160> [Consulté le 4 mai 2012].
12. Décret n° 64-203 du 4 mars 1964, instituant auprès du ministre des Affaires culturelles une Commission nationale chargée de préparer l'établissement de l'Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France.
13. Article 95 de la loi n° 2004-809 du 13 août 2004 relative aux libertés et responsabilités locales. En 1964, l'Inventaire général est structuré de manière centralisée, comprenant un organisme central et des commissions régionales et départementales. En 2004, la décentralisation confie la mission de l'Inventaire général aux régions. Et ce dernier devient Inventaire du patrimoine culturel.
14. Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, Secrétariat général, *Prescriptions techniques pour la réalisation de l'Inventaire général, Livret n°5 : prescriptions relatives à l'établissement de la documentation photographique*, septembre 1969.
15. Les normes de prises de vue sont détaillées dans un cahier de prescriptions de 1969, puis un second livret est en préparation au début des années 2000.
16. Bruno Malinverno, « La photographie au service de l'Inventaire : objectifs et recommandations. » dans *Photographier le territoire*, ouvr.cité, p. 18-19.

17. AUDUC Arlette (cord.), *Photographier le territoire*, Actes de la journée d'étude du 2 décembre 2008, Paris, Somogy, 2009, 143 p. ainsi que la Colloque organisé par le Service de l'Inventaire d'Ile-de-France, « Ces patrimoines qui font territoires », les 24 et 25 novembre 2011.
 18. *Paysages, photographies, travaux en cours, 1984-1985*, Mission photographique de la Datar, Paris, Hazan, 1985 et *Paysages, photographies, 1984-1988*, Mission photographique de la Datar, Paris, Hazan, 1989.
 19. Le Portail de la photographie <<http://www.photo-arago.fr>> [Consulté le 4 mai 2012].
 20. The Commons <<http://www.flickr.com/commons#faq>> [Consulté le 4 mai 2012].
 21. Photos Normandie <<http://www.flickr.com/photos/photosnormandie>> [Consulté le 4 mai 2012].
-

AUTEUR

RAPHAËLE BERTHO

Raphaële Bertho a soutenu en décembre 2010 une thèse « Paysages sur commande : les missions photographiques en France et en Allemagne dans les années 1980 et 1990 ». Cette recherche a été menée dans le cadre du Collège doctoral européen “Ordres institutionnels, écrits et symboles” de l’EPHE en tant qu’allocataire de recherche, puis en collaboration avec la Bibliothèque nationale de France dans le cadre de la Bourse Louis Roederer en 2009-2010. Cette collaboration a permis notamment l’organisation de la journée d’étude « L’Expérience du paysage » le 23 novembre 2010. Depuis septembre 2011 elle est Maître de conférences en Sciences de l’Information et de la Communication à l’IUT Michel de Montaigne de Bordeaux III

Inventaires photographiques du patrimoine

Photographie comme outil d'étude du patrimoine

L'historique du Fonds photographique de plaques de verre noir et blanc du Musée national de Belgrade sur les monuments médiévaux

Dubravka Preradović

Dans le Fonds de documentation rare et ancienne sur les monuments médiévaux, le Musée national à Belgrade abrite, entre autres, une collection qui compte plus de sept mille clichés photographiques sur plaques de verre, pris entre 1907 et le début de la Seconde Guerre mondiale.¹ Cette collection importante englobe les photographies de presque trois cents sites dans le territoire de la Serbie, du Kosovo-Metochie, de la Macédoine, du Monténégro, d'Herzégovine, de la Dalmatie et de la Grèce (Mont Athos). Outre les photographies d'architecture, de sculptures et de peintures murales, la photothèque contient, dans une moindre mesure, des photographies des objets abrités dans les trésors des monastères.

Le nom de l'architecte Mihajlo Valtrović (1839-1915), indissociable des premières recherches scientifiques sur l'art médiéval serbe, se trouve au début de notre travail relatif à la documentation photographique du Musée national sur les monuments médiévaux, même si les chercheurs de la génération suivante se sont engagés dans la constitution de cette collection importante. Mihajlo Valtrović fut le directeur du Musée national entre 1881 et 1905 et c'est grâce à son engagement qu'a été acheté le premier appareil photographique pour cette institution. Nous pouvons noter également chez Valtrović l'intention, manifestée pour la première fois, de photographier l'architecture et les peintures des églises médiévales pour les besoins de la documentation scientifique.

En 1871, grâce à Valtrović et à l'architecte Dragutin Milutinović, a commencé en Serbie, sous les auspices de la Société des sciences serbes (aujourd'hui l'Académie serbe des Sciences et des Arts), l'étude des églises et des monastères serbes à la manière des

premières approches scientifiques en la matière.² Le travail sur le terrain des deux chercheurs, qui fut mené intensément jusqu'en 1884, nous a laissé en héritage une collection précieuse composée de premiers plans au sol et de relevé de l'élévation d'églises ainsi que d'un grand nombre de croquis et dessins de détail de l'architecture ou des sculptures et d'aquarelles des peintures murales. Pour préparer la recherche, dans l'été 1890, Valtrović et Milutinović envisageaient de décrire les monuments, d'élaborer leurs plans au sol et leurs relevés de l'élévation sur la base de mesures prises avec précision, de faire des calques des inscriptions et des ornements ainsi que des moulages en plâtre de la sculpture architecturale ; ils envisageaient aussi de photographier, afin d'accélérer le travail, l'extérieur des bâtiments et les peintures murales.³ D'après les données disponibles, il s'agit là du premier projet clairement exprimé de photographier des monuments à des fins scientifiques. Malheureusement, ce projet n'a pas été réalisé, mais une autre donnée témoigne que Valtrović était conscient des avantages qu'apportait la prise de clichés. En tant que directeur du Musée national, Valtrović s'était consacré, avec beaucoup d'attention, à la présentation des collections et à la constitution d'un inventaire professionnel. Afin d'élaborer la documentation muséale de base et de photographier les monuments sur le terrain, Valtrović, en 1891, a lancé l'initiative pour l'achat de l'équipement photographique. Il a adressé une demande à l'Académie royale serbe, dans laquelle était écrit, entre autres :

« C'est la raison pour laquelle je prends la liberté de proposer à l'Académie royale serbe, en tant qu'autorité de tutelle, d'acheter un appareil photographique avec tout l'équipement nécessaire pour la réalisation complète des photographies [...] Lors de l'achat de l'appareil photographique, je veillerai à ce que celui-ci soit utilisable au musée même aussi bien qu'à l'extérieur, et vérifierai s'il n'est pas plus utile d'acheter, du point de vue du coût et de la réussite de l'entreprise, un appareil spécial pour le musée, et un petit appareil de voyage, pour la prise des clichés des ouvrages anciens et de leur entourage à travers notre pays. »⁴.

Six ans séparent la lettre citée de l'achat du premier appareil photographique pour le musée. Dans le rapport sur le travail du Musée national pour l'année 1897, il est indiqué que le Musée avait, « pour répondre plus facilement aux demandes au profit de la science et pour se constituer une collection ordonnée de photographies de ses propres objets [...], acheté l'appareil photographique, désiré depuis longtemps, qui pourrait lui être également utile lors des excursions muséales, des fouilles et de la collecte des objets ethnologiques »⁵. Malheureusement, nous ne savons pas ce qui a alors été photographié, étant donné qu'une partie de la documentation constituée avant la Première Guerre mondiale a été détruite. D'autre part, les recherches sur les monuments médiévaux n'avaient pas eu lieu pendant cette période, faute de moyens.

En 1905, Valtrović voit sa succession à la fonction du directeur du Musée national assurée par un archéologue connu, Miloje Vasić (1869-1956), tandis qu'à la fonction de son adjoint est nommé l'historien de l'art Vladimir R. Petković, qui venait de terminer ses études doctorales à Munich et à Halle.⁶ C'est grâce à l'intervention de Valtrović que Petković est envoyé à l'étranger en tant que boursier de l'État pour étudier des monuments médiévaux byzantins, afin de se préparer pour son travail au Musée national. Son arrivée inaugure « la création d'un département particulier du Musée national, le département pour les antiquités byzantines et serbes ».⁷ Jeune historien, d'éducation européenne, Petrović privilégie, comme priorité dans son travail, « l'étude des monuments artistiques du passé serbe : la création d'une collection d'antiquités serbes et byzantines, que ce soit en rassemblant au Musée national de nombreux objets d'art, dissipés dans nos musées, ou en créant une collection d'enregistrements

(photographiques, dessins et reproductions en couleurs) des peintures murales des églises serbes et des moulages en plâtre des reliefs et des ornements sculptés. »⁸

Un concours de circonstances rattache le début de l'engagement de Petković dans l'étude des monuments médiévaux au nom du célèbre byzantiniste français, Gabriel Millet. En effet, en 1906, Millet est arrivé en Serbie et les architectes Petar Popović et Vladimir Petković ont été désignés par le ministre des affaires religieuses pour l'accompagner. Leur tâche était également d'élaborer des plans de restauration et d'entretien des monastères serbes.⁹ Pendant ce voyage d'un mois, l'équipe a visité un grand nombre d'églises et de monastères, ce qui a permis au chercheur français de rassembler suffisamment de matériel pour son livre intitulé *L'ancien art serbe*. Les églises (Paris 1919), qui présente la première périodisation par styles de l'architecture médiévale serbe, qui reste fondamentalement valable aujourd'hui encore. Lors de ce voyage, il a fait un grand nombre de photographies qui ont enrichi la Collection Chrétienne et Byzantine, fondée par Millet à l'École des Hautes Études.¹⁰ Après « Le magnifique voyage de 1906 », comme l'avait écrit Millet en personne, il est encore revenu à cinq reprises aux monuments médiévaux dans ce territoire, entre 1924 et 1935.¹¹

Le Musée national ne pouvait pas assurer à Vladimir Petković les moyens de prendre des photographies pendant ce voyage. Dans le rapport, conservé aux archives du Musée national, il a indiqué :

« Il serait encore nécessaire d'enregistrer (d'abord prendre en photographies) les peintures murales de nos monastères et églises du Moyen Âge et de les publier. Je prends la liberté d'exprimer qu'il faudrait confier cette tâche dans les plus brefs délais à notre Musée national. À l'instar de l'École des Hautes Études à Paris, qui possède, à l'heure actuelle, la plus importante collection de reproductions de monuments artistiques byzantins, notre Musée pourrait également servir de base à la création d'une collection de photographies. D'une part, elle rendrait considérablement plus facile l'étude de nos monuments artistiques, et d'autre part, elle les sauvegarderait pour l'avenir. Ainsi nous pourrions épargner aux étrangers l'effort de prendre en photographies nos objets et de nous en informer. Par la vente de ces photographies, le Musée s'assurerait une sorte de revenu. »¹².

Cependant les recherches réalisées en 1906 ont abouti à la parution de deux études de Petković, *L'iconographie des églises monastiques en Serbie*¹³ et l'étude monographique sur le monastère Zica, la première dans la série des discussions de Petković sur l'histoire, l'architecture et les peintures murales de cette église.¹⁴

Les travaux amorcés par l'étude de Zica ont été poursuivis l'année suivante, en 1907. À cette occasion, ont été prises environ quatre-vingt photographies des peintures murales de l'église, ce qui a « jeté les fondations de la collection des photographies, qui sera très utile aux futurs chercheurs, comme un moyen auxiliaire pour l'étude de notre art médiéval. »¹⁵ Conformément au programme mentionné du département, pendant les recherches à Zica, a commencé également le travail sur la constitution de la deuxième collection importante du Musée national : la collection des copies des fresques, qui se développera au cours des années suivantes, après la Première Guerre mondiale. Outre les copies des fresques, il était envisagé de commencer la confection de moulages en plâtre des sculptures et des modèles d'églises. La fresque représentant la « Vierge en pose d'orante » du tympan du porche entre le narthex et le naos a été déposée, en raison du risque de chute du mur, et transportée au Musée national.¹⁶ Tout cela visait à la création d'un département du Musée national pour l'étude de l'art médiéval serbe.

Jusqu'en 1912, lorsque débuta la Première Guerre balkanique et que Petković fut mobilisé, de nombreuses photographies de monuments qui se trouvaient sur le territoire de la Serbie furent prises.¹⁷ La recherche des monuments en ancienne Serbie et Macédoine, planifiée pour 1911, n'était pas réalisable en raison de l'épidémie de choléra dans ces régions. Les conditions pour la poursuite des recherches, puis pour la prise de photographies des monuments, n'ont été réunies qu'à la fin de la Première Guerre mondiale. Environ trente monastères et églises ont été étudiés et photographiés pendant quatre campagnes, entre 1907 et 1911. Les recherches ont permis d'avoir un aperçu du degré de conservation des monuments et, ainsi, le Musée a pris des initiatives pour leur protection. Dans le même temps, ce travail systématique a abouti à la publication, assez souvent, des premiers travaux professionnels sur les peintures murales étudiées.

Le Musée national a attendu la fin de la Première Guerre mondiale dans une situation très peu enviable. Le bâtiment du Musée national fut gravement endommagé par un bombardement aux premiers jours de la guerre et une partie importante des fonds du musée fut endommagée ou perdue pour toujours. C'est pendant la Première Guerre mondiale qu'a également été détruite une grande partie de la photothèque. Bien que les monastères Kalenić et Ravanica aient été photographiés avant la Première Guerre mondiale, lorsque Petković avait soumis pour publication à l'Académie royale serbe les manuscrits des monographies du *Monastère Ravanica* et du *Monastère Kalenić*, en 1920, on décida qu'ils pourraient être imprimés seulement « après la soumission, par l'auteur, de photographies de bonne qualité des peintures murales qui conviendraient à une publication de l'Académie ».¹⁸ Il est évident qu'à ce moment il n'y en avait plus au Musée national.

Les conditions pour la poursuite des recherches sur les monuments médiévaux n'ont été réunies qu'en 1920. La correspondance du directeur de l'époque du Musée national, Vladimir Petković, avec les ministres compétents, témoigne des dimensions de cet exploit, au sens propre du mot. Dans sa demande, adressée en avril, au ministre de l'Éducation et des Affaires religieuses, il est indiqué :

« Étant donné que lors de mon futur voyage exploratoire à Novi Pazar, Kosovska Mitrovica et au-delà, dans la vallée de la rivière Lim, avec MM. Pasko Vucetić et Anto Mudrovčić, qui vise à étudier des églises anciennes, je passerai par des zones d'insécurité, je prends la liberté de demander au ministre de l'Armée et de la Marine de mettre à ma disposition trois revolvers avec vingt cartouches chacun, pour lesquels je paierai en cas d'utilisation. »¹⁹

Dans le même temps, il adressa une autre demande, dans laquelle il réclame, pour des raisons de sécurité, « le nombre nécessaire de gendarmes à cheval dans les régions comme accompagnement, pour mise à disposition »²⁰. Avant son départ, il s'adressa aussi au ministre des Transports, le sollicitant de « bien vouloir me délivrer pour cela (le voyage, NDLA) trois billets de transport gratuits de 2e classe et deux billets de 3e classe pour deux préposés, direction Belgrade-Skopje et ensuite jusqu'à Kosovska Mitrovica, retour à Belgrade, avec le droit de porter jusqu'à 800 kg de bagages. »²¹ Pendant ce voyage, outre les photographies, 150 au total, ont également été exécutés des aquarelles des fresques, des dessins de plastique architectural et des plans de base des églises.²²

À partir de 1920, les études des monuments médiévaux ont eu lieu chaque année jusqu'en 1928. Le travail a continué jusqu'en 1934, mais il fut considérablement réduit en raison des circonstances financières défavorables.

En 1921, les conditions ont été finalement réunies pour l'étude des monuments en Macédoine²³, tandis que, l'année suivante, c'était le tour des monuments en Métochie et dans la vallée de la rivière Lim. En 1922, l'équipe du Musée national, conduite par Petković, a fait un grand nombre d'aquarelles, dessins de relevé et trois cents photographies. Pendant les recherches ont aussi été relevées 250 inscriptions et graffites anciens, majoritairement inconnus jusqu'alors.²⁴ Grâce au soutien financier du Musée national, d'autres experts entreprirent, la même année, des études sur des monuments médiévaux, pratique qui sera poursuivie. Les études et recherches des monuments en Macédoine ont repris en 1923, cette fois dans les régions de Prespa et d'Ohrid.²⁵ Toutes les églises ont été photographiées du point de vue architectural, des aquarelles des ornements ont été faites, les inscriptions et les graffites recopiés et les peintures murales photographiées elles aussi. L'année suivante, en 1924, les recherches ont été effectuées au Monténégro, dans la vallée de la rivière Lim et dans les environs de Prizren.²⁶ L'année 1925 a été importante en raison de la création d'un laboratoire photographique au Musée national. Cette même année ont été faites, pour la première fois, des photographies, « de la façon photographique la plus moderne, en couleur ».²⁷ En 1926, le travail porta sur les monastères de Fruska Gora, puis de Decani où a été photographié le trésor presque entier, le Patriarcat de Pec, etc.

Bien que les moyens pour la photographie des monuments médiévaux aient été retirés du budget en 1927, le Musée en a trouvé pour poursuivre, durant la période suivante, le travail dans ce domaine, mais de façon considérablement réduite.²⁸ En 1934, le conservateur de l'époque de la collection historique et médiévale a entamé l'inventaire des clichés relatifs aux fouilles archéologiques et aux monastères médiévaux. Comme l'on ne pouvait pas continuer à photographier systématiquement les monuments médiévaux, il a été décidé de procéder à « la photographie des ouvrages les plus importants eu égard au futur catalogue du musée ».²⁹ Il n'y a pas eu de nouvelles campagnes photographiques jusqu'en 1936 et le catalogue envisagé n'a pas été publié jusqu'à nos jours. Cette période fructueuse pour les études sur l'art médiéval à l'initiative du Musée national a abouti non seulement à une photothèque riche, mais aussi à de nombreux textes de spécialistes sur les peintures murales et l'architecture des églises étudiées ainsi qu'à toute une série de monographies bien documentées et à des publications dont les auteurs sont les experts les plus renommés de l'époque.³⁰

En 1935, le Musée du prince Pavle a vu le jour grâce à l'association du Musée historique et des arts (comme s'appelait le Musée national à l'époque) et du Musée de l'art contemporain. Le musée nouvellement constitué fut installé dans les locaux adaptés du Nouveau Palais et son travail a été marqué par une exposition permanente représentative et par des expositions prestigieuses organisées avant la Seconde Guerre mondiale.³¹

La direction du Musée souhaitait créer de grandes archives photographiques centrales de tous les monuments artistiques importants dans le pays.³² Au sous-sol du musée se trouvait un atelier photographique à équipement moderne pour l'époque. L'inventaire des plaques photographiques qui avaient pour sujet des monastères médiévaux a été poursuivi et des armoires spéciales ont été achetées pour ces plaques.³³ En 1936, la photographie des monuments médiévaux a été reprise. Sur la base du matériel présent dans les archives du Musée national, il est possible de déterminer quels monuments ont été photographiés ainsi que leur date.³⁴ Cependant cette activité a pris à ce moment un tour un peu différent. Tandis que les photographies des monuments médiévaux étaient

inséparablement liées, jusqu'en 1935, aux études de ces derniers et aboutissaient, la plupart du temps, à la publication parallèle des premiers ouvrages professionnels sur l'architecture et les peintures murales des monuments considérés, le profil des campagnes a été modifié à partir de 1936. L'objectif consistait désormais à photographier le plus grand nombre possible de monuments et à produire le nombre maximal de clichés. En 1937 ont été photographiées presque vingt églises. En 1938, sont apportés au musée environ mille clichés non seulement des églises et monastères du territoire de la Serbie mais aussi des monuments « de l'art dalmate et vieux croate sur le littoral », lit-on dans le rapport.³⁵ Au cours des deux années suivantes, outre les autres monuments, l'église du monastère Decani a été en particulier photographiée, pendant sa reconstruction à cette époque. Le début de la Seconde Guerre mondiale a interrompu le travail de prise de clichés des monuments.

Pendant deux décennies, entre les deux Guerres mondiales, plus de dix mille clichés ont été pris,³⁶ sur presque trois cents églises et monastères. Une partie du fonds a été détruite pendant la Seconde Guerre et ainsi l'on compte aujourd'hui plus de sept mille négatifs, comme nous l'avons indiqué au début. Cette collection est une source d'informations inépuisable et un instrument incontournable dans l'étude de l'architecture et des peintures murales. Elle est également un document important sur l'état des monuments avant, pendant et après les restaurations effectuées entre les deux Guerres mondiales. Ces photographies contiennent assez souvent des informations qui ne sont plus accessibles sur le terrain. En effet, comme l'avait souligné Petković au moment de la fondation de la collection, c'est grâce à ces clichés que de nombreux monuments disparus totalement ou en partie, pour des raisons diverses, sont sauvegardés pour la postérité. Malheureusement, il n'existe toujours pas de catalogue de cette collection et elle est souvent négligée dans les recherches contemporaines, parce qu'en effet elle n'est pas assez connue. En somme, ces clichés s'avèrent être une source d'information et un document exceptionnel en soi, qui appartiennent aujourd'hui de plein droit au patrimoine photographique.

Abréviation :

Godišnjak SKA = Godišnjak Srpske Kraljevske akademije (ГОДИШЊАК СРПСКЕ КРАЉЕВСКЕ АКАДЕМИЈЕ)

Fig. 1. Monastère Djurdjevi Stupovi, église de Saint Georges



(Musée National de Belgrade, cliché no B1054)

Fig. 2. Monastère Djurdjevi Stupovi, église de Saint Georges



(D. Preradović, 2006)

Fig. 3. Monastère Zica, église de l'Ascension de Notre Seigneur



(Musée National de Belgrade, cliché no 948)

Fig. 4. Monastère Zica, église de l'Ascension de Notre Seigneur



(D. Preradović, 2006)

BIBLIOGRAPHIE

- BOGDANOVIĆ 1978 = BOGDANOVIĆ S., Mihajlo Valtrović i Dragutin Milutinović kao istraživači srednjovekovnih starina, dans BOGDANOVIĆ S., Mišković-Prelević Lj. (éd), *Izlozi srpskog učenog društva. Istraživanja srpske srednjovekovne umetnosti 1971-1884*, Beograd 1978, p. 5-90.
- COUSON 1988 = COUSON D., *Catalogue des documents photographiques originaux du fonds Gabriel Millet*, préface de Gordana Babic, p. 11-12, Bibliothèque de l'École des hautes études, sciences religieuses, vol. XC, Peeters, Louvain, 1988.
- DORĐEVIĆ 1997 = DJORDJEVIĆ I., PETKOVIĆ R. V., dans ĆIRKOVIĆ S. et MIHALJČIĆ R., *Enciklopedija srpske istorijografije*, Beograd, 1997, p. 568.
- KAŠANIN 1936 = KAŠANIN M., Muzej kneza Pavla, *Jugoslovenski istorijski časopis*, god. II, sv. 1-4, Ljubljana-Zagreb-Beograd, p. 421-430.
- MILLET 1903 = MILLET G., *La collection chrétienne et byzantine des hautes études*, École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses, Paris, 1903.
- MILLET 1954, 1957, 1962 = MILLET G., *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie (Serbie, Macédonie et Monténégro)*, Album présenté par Frolov, Anatole, vol. I, Paris, 1954, vol. II, Paris, 1957, vol. III, Paris 1962.
- MANO-ZISI 1935 = MANO-ZISI Đ., Srednjevekovno i historijsko odeljenje, *Godišnjak SKA*, 43, Beograd 1935, p. 249-253.
- MIRKOVIĆ, TATIĆ 1925 = MIRKOVIĆ L., TATIĆ Ž., *Markov manastir*, Novi Sad 1925.
- PETKOVIĆ 1906 = PETKOVIĆ R. V., Ikonografija manastirskih crkava u Srbiji, *Nova Iskra*, god. VIII, vol. 10, Beograd 1906, p. 301-305 ; vol. 11-12, Beograd 1906, p. 341-346.
- PETKOVIĆ 1907 a = PETKOVIĆ R. V., Izveštaj o radu u odeljenju Narodnog Muzeja za srpske i vizantijske starine u godini 1906, *Godišnjak SKA*, 20, Beograd 1907, p. 213-221.
- PETKOVIĆ 1907 b = PETKOVIĆ R. V., Žiča, *Starinar*, god. I, 1, Beograd, 1907, p. 141-187.
- PETKOVIĆ 1908 = PETKOVIĆ R. V., Izveštaj o radu u Odeljenju za srpsku i viyantijsku umetnost u Narodnome Muzeju u god. 1907, *Godišnjak SKA*, 21, Beograd 1908, p. 325-332.
- PETKOVIĆ 1921 = PETKOVIĆ R. V., Narodni muzej u 1920. god, *Godišnjak SKA*, 29, Beograd 1921, p. 141-151.
- PETKOVIĆ 1922 a = PETKOVIĆ R. V., Izveštaj o stanju i radu Narodnog muzeja u 1921. god, *Godišnjak SKA*, 30, Beograd 1922, p. 238-252.
- PETKOVIĆ 1922 b = PETKOVIĆ R. V., *Manastir Ravanica*, Beograd, 1922.
- PETKOVIĆ 1923 = PETKOVIĆ R. V., Narodni muzej u 1922. godini, *Godišnjak SKA*, 31, Beograd 1923, p. 130-133.
- PETKOVIĆ 1924 a = PETKOVIĆ R. V., Narodni muzej u 1923. godini, *Godišnjak SKA*, 32, Beograd 1924, p. 284-316.
- PETKOVIĆ 1924 b = PETKOVIĆ R. V., *Manastir Studenica*, Beograd, 1924.
- PETKOVIĆ 1925 = PETKOVIĆ R. V., Historijsko-umetnički muzej u 1924. god, *Godišnjak SKA*, 33, Beograd 1925, p. 178-226.

PETKOVIĆ 1926 = PETKOVIĆ R. V., Istorijsko umetnički muzej u 1925. god., *Godišnjak SKA*, 34, Beograd 1926, p. 310-354.

PETKOVIĆ, TATIĆ 1926 = PETKOVIĆ R. V., TATIĆ Žarko, *Manastir Kalenić*, Vršac, 1926.

PETKOVIĆ 1930, 1934 = PETKOVIĆ R. V., *La peinture serbe du Moyen Âge*, vol. I, Beograd 1930, vol. II, Beograd, 1934.

PRERADOVIĆ 2006 = PRERADOVIĆ D, Fotodokumentacija o srednjovekovnim spomenicima Narodnog muzeja u Beogradu, *Naša Prošlost*, 7, Kraljevo 2006, p. 29-49.

PRERADOVIĆ 2009 = PRERADOVIĆ D, Muzej kneza Pavla – srednjovekovno odeljenje, dans Cvjetićanin T. (éd.), *Muzej kneza Pavla*, Beograd, 2009, p. 142-163.

STANOJEVIĆ, MIRKOVIĆ, BOŠKOVIĆ = STANOJEVIĆ S., MIRKOVIĆ L., BOŠKOVIĆ Đ., *Manastir Manasija*, Beograd 1928.

SUBOTIĆ 2009 = SUBOTIĆ I., Od Muzeja savremene umetnosti do Muzeja kneza Pavla. Aristokratizam, profil visokih vrednosti, politička volja, dans Cvjetićanin T. (éd.), *Muzej kneza Pavla*, Beograd, 2009, p. 6-57.

VALTROVIĆ 1899 = VALTROVIĆ M., Izveštaj o radu u Narodnom muzeju godine 1897, *Godišnjak SKA*, 11, 1897, p. 113-129.

VALTROVIĆ 1906 = VALTROVIĆ M., Izveštaj o radu u Narodnom muzeju godine 1905, *Godišnjak SKA*, 19, 1906, p. 235-241.

VELMANS 1969 = VELMANS T., *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie (Serbie, Macédonie et Monténégro)*, IV, Paris 1969.

NOTES

1. Le nombre exact de plaques enregistrées s'élève à 7521. Les plaques photographiques sont de trois formats : A (18 × 24 cm), B (13 × 18 cm) et C (11 × 8 cm).
2. Bogdanović 1978.
3. Bogdanović 1978, p. 68.
4. Les archives du Musée national, numéro 9 du 16 mars 1891.
5. Valtrović 1899, p. 125.
6. Đorđević 1997.
7. Valtrović 1906, p. 239-240.
8. Petković 1907 a, p. 213-214.
9. Archives du Musée national, numéro 97 du 12 avril 1906.
10. Millet 1903.
11. Les clichés pris pendant ces voyages sont publiés dans les albums des fresques médiévales en Yougoslavie. Millet 1954, 1957, 1962 ; Velmans 1969. Il est également publié un catalogue de cliché relatifs aux monuments dans ce territoire. Couson 1986.
12. Archives du Musée national, numéro 153 du 30 mai 1906.
13. Petković 1906.
14. Petković 1907 b.
15. Petković 1908, p. 325-326.
16. *Ibid*, 326-327.
17. Pour plus de détails sur les campagnes photographiques et les monuments étudiés pendant cette période, voir : Preradović 2006, p. 32-35 (avec bibliographie).

18. „ЗАЈЕДНИЧКИ СКУП АКАДЕМИЈЕ ФИЛОСОФСКИХ НАУКА И УМЕТНОСТИ, 12. ЈАНУАР 1920“, ГОДИШЊАК СКА, XXVIII, (БЕОГРАД, 1921), 52.
 19. Les archives du Musée national, numéro 122 du 18 avril 1920.
 20. Les archives du Musée national, numéro 123 du 18 avril 1920.
 21. Les archives du Musée national, numéro 143 du 27 avril 1920.
 22. Petković 1921, p. 150.
 23. Petković 1922 a, p. 241-244.
 24. Petković 1923, p. 132-133.
 25. Petković 1924 a, p. 288-289.
 26. Petković 1925, p. 179-180.
 27. Petković 1926, p. 340.
 28. Sur les monuments photographiés jusqu'en 1934 voir : Preradović 2006, p. 38-41 (avec bibliographie).
 29. Mano-Zisi 1935, p. 250-251.
 30. Dans le cadre de l'édition „Les monuments serbes“, fondée en 1922, sont publiées sept textes d'importance exceptionnelle, tous richement illustrés. Petković 1922 b ; Petković 1924 b ; Mirković, Tatić 1925 ; Petković, Tatić 1926 ; Stanojević, Mirković, Bošković 1928, Petković I, 1930, II, 1934.
 31. Pour le Musée du prince Pavle voir : Subotić 2009.
 32. Kašanin 1936, p. 429.
 33. *Ibid.*
 34. Sur les campagnes photographiques pendant la période comprise entre 1936 et 1940 voir : Preradović 2006, p. 42 ; Preradović 2009, p. 161-162.
 35. Archives du Musée national, Musée du prince Pavle, numéro 83 du 27 février 1939.
 36. Archives du Musée national, Musée du prince Pavle, numéro 588 du 10 novembre 1941.
-

RÉSUMÉS

Dubravka Preradović retrace l'histoire du fonds photographique du Musée national de Belgrade, qui constitue une documentation rare et ancienne sur les monuments médiévaux serbes. Les premières campagnes débutent en 1907, grâce notamment à l'engagement de l'historien de l'art Vladimir R. Petković, auteur d'importantes recherches sur l'art serbe, et se poursuivent jusqu'au début de la Seconde Guerre mondiale. Une politique d'inventaire qui dure un peu plus de 30 ans, avec un changement notable en 1935. En effet, les campagnes photographiques s'autorisent alors des recherches et publications sur les objets représentés pour privilégier l'inventaire seul. Un parti pris qui aboutit aujourd'hui à la constitution d'un fonds de 7000 plaques de verres largement méconnu, devenu un patrimoine, mais dont aucun inventaire n'a été publié à ce jour.

AUTEUR

DUBRAVKA PRERADOVIĆ

(dubravka.preradovic@gmail.com)

Formation :

2011 : Soutenance d'une thèse de doctorat en histoire et archéologie du monde byzantin et post-byzantin (co-tutelle : Università di Udine et EPHE) ;

2008 : Magistère en histoire de l'Art, (Faculté de Philosophie, Université de Belgrade) ;

2002-2003 : Spécialisation "FOR. MED". « Nouvelles technologies par la valorisation et la gestion du patrimoine culturel méditerranéen » (Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali, Ravello) ;

2000 : Diplôme d'Histoire de l'Art (Faculté de Philosophie, Université de Belgrade).

Expérience professionnelle :

2003-2007 & 2010 – à présent : Conservatrice au département médiéval, Musée national de Belgrade ;

2001-2003 : Conservatrice à la « Galerie des fresques », Musée national de Belgrade.

Publications :

Fotodokumentacija o srednjovekovnim spomenicima Narodnog muzeja u Beogradu, *Naša Prošlost*, 7, Kraljevo 2006, p. 29-49 (résumé en anglais : Photo documentation of medieval monuments kept at the National museum in Belgrade, p. 49) ; Muzej kneza Pavla – srednjovekovno odeljenje, dans Cvjetićanin, T. (éd.), *Muzej kneza Pavla*, Beograd, 2009, p. 142-163.

Le patrimoine de la Renaissance et la photographie comme outil entre inventaire et historiographie sous la Troisième République

Antonio Brucculeri

Dans la période cruciale qui va du dernier quart du XIX^e siècle aux années 1920, la pratique du classement photographique des monuments qui accompagne la constitution d'un inventaire patrimonial se confronte à l'essor de l'historiographie architecturale. Dans le cadre d'un élargissement des bases de la politique nationale de classement et de préservation du patrimoine artistique¹, le Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et la Commission des Monuments historiques donnent leur soutien à un recensement photographique qui a désormais pour fin non plus seulement la protection du patrimoine, mais aussi sa mise en perspective à travers la recherche d'archives et la publication d'ouvrages².

L'arrêté ministériel du 1^{er} juin 1877 qui ouvre les collections de l'État à la photographie, sanctionne sa reconnaissance en tant qu'outil d'étude du patrimoine artistique³. Deux ans plus tard, le conservateur du Musée d'histoire naturelle de Toulouse, qui est membre de la Société archéologique du Midi de la France, Eugène Trutat, publie le texte intégral de cet arrêté dans un ouvrage qu'il consacre à *La photographie appliquée à l'archéologie, reproduction des monuments, œuvres d'art, mobilier, inscriptions, manuscrits*. C'est à l'étude des monuments que l'auteur attribue une place de choix dans sa démonstration de l'utilité de la photographie pour la recherche archéologique, une utilité qui est davantage soulignée à partir du constat que la description « permet rarement la compréhension complète d'un monument » :

« La photographie – écrit-il – donne le moyen de parer à cet inconvénient, et elle peut le faire avec tant de perfection, que ses reproductions permettront le plus souvent l'étude absolument complète d'un sujet sans qu'il soit nécessaire de revoir plusieurs fois l'église, le bas-relief, l'inscription que l'objectif aura gravée sur la plaque sensible »⁴.

L'opportunité de mener régulièrement des campagnes photographiques dans les collections publiques renvoie, selon Trutat, à la possibilité de « fournir à la librairie des planches d'une exactitude complète et d'une inaltérabilité absolue, grâce aux procédés d'impression photomécaniques »⁵.

Le temps des convergences entre classement photographique et enquête archéologique coïncide par ailleurs avec la période de la découverte de l'architecture de la Renaissance en tant qu'objet d'études. Entre la fin du XIX^e et le début des années 1930, tandis que la photographie y est destinée à devenir une constante dans l'appareil iconographique, le domaine de l'édition d'ouvrages d'histoire de l'art et de l'architecture est le témoin de cet intérêt émergent pour l'histoire de l'architecture de la Renaissance. Le premier tome (1943) de *l'Histoire de l'architecture classique en France* de Louis Hauteœur, grande synthèse sur l'architecture de la Renaissance française entreprise dans les années 1920⁶, s'impose en tant que *terminus ad quem* de cette évolution des pratiques éditoriales dans laquelle lecture historique et recensement photographique deviennent complémentaires. Avec la parution de ce premier tome, l'éditeur Picard, spécialisé dans l'édition de manuels d'archéologie tels que ceux de Camille Enlart, de Jean-Auguste Brutails et de Robert de Lasteyrie⁷, inaugure la publication d'un ouvrage général sur l'architecture à la période moderne : ce tome aborde de manière détaillée l'évolution de l'architecture en France entre la fin du XV^e et le début du XVII^e siècle, tout en accompagnant le récit historique d'un véritable récit en images. Or ce récit puise très largement (371 sur 633 illustrations au total) dans le fonds photographique de la Commission des Monuments historiques. Membre de sa première section depuis 1932, Hauteœur avait déjà été membre correspondant de cette commission pour la section d'Antiquités et d'Objets d'art depuis 1921⁸.

Photographie et patrimoine de la Renaissance

Au seuil du XX^e siècle, les monuments de la Renaissance française ne représentent plus un sujet inédit pour les photographes. Les premiers daguerréotypes du château de Blois datent même de 1843 et la campagne photographique de Gustave Le Gray et Mestral dans le cadre de la Mission héliographique inclut les châteaux d'Amboise, d'Azay-le-Rideau, de Blois, de Chambord et de Chenonceau, alors que Le Gray vient de photographier le château de Fontainebleau en 1850⁹. Ces essais sont néanmoins précocement liés à la pratique de la restauration des monuments : en 1846, le chantier de restauration du château de Blois est ouvert sous la direction de Félix Duban¹⁰. Même Viollet-le-Duc évoque les clichés photographiques en tant qu'outils de la pratique de la restauration en les définissant comme des « procès-verbaux irrécusables, [...] documents que l'on peut sans cesse consulter », dans son *Dictionnaire raisonné* dont la parution débute à la suite des *Instructions* pour la conservation et la restauration des édifices religieux que Prosper Mérimée rédige avec sa collaboration entre 1848 et 1849¹¹. L'intérêt avec lequel, en 1856, Henry Sirodot décrit aux lecteurs de la *Revue générale de l'Architecture et des Travaux publics* les qualités de l'épreuve de l'escalier du château de Blois par François Alphonse Fortier, « spécimen des ressources qu'offre ce mode de représentation des monuments à l'aide du collodion », confirme la valeur documentaire attribuée à la photographie, malgré les difficultés liées à la reproduction des clichés¹².

C'est seulement plus tard dans le siècle, à partir des années 1870, que la photographie commence à intervenir dans la réalisation des premiers ouvrages consacrés à la lecture historique des monuments de la Renaissance. Les historiens de l'art et de l'architecture l'utilisent pourtant déjà en tant qu'outil d'étude, spécialement dans le domaine de l'histoire de l'architecture de la Renaissance et au-delà du contexte français. Lorsqu'à Bâle, Jacob Burckhardt publie sous forme d'un volume autonome, en 1878, son étude sur l'architecture de la Renaissance italienne qui avait paru en 1867 dans la *Geschichte der Baukunst* de Franz Kugler, il projette, entre autres, la parution d'un volume annexe de photographies. Ce volume ne verra pas le jour, mais son projet est sans doute lié au fonds imposant de clichés de monuments et d'œuvres d'art que Burckhardt ne cesse de réunir tout au long de sa vie¹³.

Les limitations techniques imposées à l'impression des clichés conditionnent leur utilisation dans l'édition. L'impossibilité d'imprimer des reproductions photographiques en même temps que le texte, constitue un obstacle de taille au moins pendant les quarante ans qui suivent l'invention de la photographie¹⁴. Malgré les efforts de mise au point des moyens de reproduction depuis les années 1850, il faut attendre la fin des années 1870 pour percevoir, avec l'émergence de l'héliogravure¹⁵, l'aboutissement de ces « procédés d'impression photomécaniques » auxquels Trutat faisait confiance en 1879.

En dépit de leur coût élevé, ce sont plutôt de véritables albums photographiques, avec clichés sur papier albuminé collés sur des planches précédées par un avant-propos et/ou des notices introductives, qui vont connaître une fortune conséquente dès les années 1850. Le thème dominant dans ce genre de publications est sans doute le récit de voyages au Proche-Orient (Égypte, Palestine)¹⁶. Parmi ces albums on peut noter toutefois la parution d'un ouvrage consacré aux « plus beaux types d'architecture et de sculpture d'après les monuments les plus remarquables de l'Antiquité, du Moyen Âge et de la Renaissance » : c'est le titre que les frères Bisson donnent à une vaste entreprise éditoriale, dont leur imprimerie de photographies assure la parution en fascicules grand format de 1854 à 1863¹⁷. Ce type de présentation éditoriale révèle la filiation des publications d'histoire de l'architecture à partir de la pratique du recensement patrimonial et c'est à travers ce type de présentation que les premières publications consacrées à des bâtiments de la Renaissance paraissent au tournant des années 1860 et 1870. C'est le cas de l'ouvrage sur le château de Chambord que Séraphin Médéric Mieusement, photographe engagé à partir des années 1870 dans l'activité de classement de la Commission des Monuments historiques, publie une première fois en 1868 et réédite encore en 1875 : il s'agit d'un album de douze planches avec épreuves sur papier albuminé de vues générales et de détails, complété par un texte descriptif d'Auguste Millot, à l'origine confié à Théophile Gautier¹⁸. Sa réédition coïncide avec la parution d'un nouvel album de photographies de Mieusement introduit par une notice historique. Le sujet est cette fois-ci le château de Blois, photographié par Mieusement à partir des années de sa restauration¹⁹. Cette parution trahit la dynamique évolutive d'un projet éditorial inabouti : ce qui semblait, en 1868, le début d'une série génériquement consacrée aux *Châteaux historiques* se précise en 1875 dans le titre d'une collection intitulée *Architecture de la Renaissance*²⁰. À cette délimitation historique correspondent par ailleurs le raffinement et l'enrichissement de la présentation éditoriale – au premier éditeur, Dupuis, succède l'éditeur de la Librairie centrale de l'architecture et des travaux publics, Ducher & C^{ie} –, dont témoigne la conception du nouvel ouvrage : la photographie y contribue non seulement à travers l'introduction

d'environ trois fois plus de clichés que ceux du volume sur Chambord (35 au lieu de 12), mais aussi à travers la mise à jour de la technique de présentation des clichés. En association avec Gabriel Blaise, le photographe et l'éditeur adoptent en fait la photoglyptie.

L'illustration des premiers travaux historiographiques sur l'architecture de la Renaissance française, tels que ceux de Léon Palustre, est en revanche assurée pour l'essentiel par des gravures hors texte ou dans le texte²¹. Dès le premier tome de son ouvrage *La Renaissance en France* paru en 1879, Palustre présente des châteaux plus ou moins connus, de Fontainebleau à Fère-en-Tardenois, grâce à ce moyen graphique²². Les clichés n'interviennent que dans la mise en forme éditoriale d'ouvrages-répertoires. C'est le cas des notices sur les châteaux d'Amboise, de Blois, de Chambord et de Chenonceau que Palustre rédige dans le cadre de la publication sur *La France artistique et monumentale* éditée entre 1892 et 1895 avec le parrainage de la Société de l'Art français²³. Dans ce contexte, un ensemble de douze clichés en héliogravure sur planches accompagne les notices mentionnées. La publication dans laquelle Palustre intervient, s'inscrit dans une stratégie de mise en valeur du patrimoine artistique national : il s'agit de poursuivre « une revue détaillée sinon de tous ces trésors, du moins des plus importants et des plus originaux »²⁴ ; une « revue » que le directeur de la publication, Henry Havard, présente comme une reprise du programme de recensement amorcé dès 1876 par l'administration des Beaux-Arts à travers la publication d'un *Inventaire général des richesses d'art de la France*²⁵.

Édition et photographie : de nouvelles synergies

La parution des premiers catalogues raisonnés de clichés, qui s'adressent à un public à la fois de savants et d'amateurs, marque un tournant décisif au début du XX^e siècle. À la fin de l'année 1904, l'édition du premier catalogue « analytique et méthodique » des clichés de la Commission des Monuments historiques, révèle la pleine convergence entre le recensement photographique du patrimoine national et l'étude scientifique des monuments. Conçu et réalisé par le conservateur-adjoint du musée de Sculpture comparée, Jules Roussel, ce catalogue est imprimé par les frères Étienne et Louis-Antonin Neurdein, photographes-éditeurs concessionnaires de l'exploitation de la collection de la Commission à partir de 1898²⁶. Tandis que l'œuvre des frères Neurdein atteste, au tournant du XX^e siècle, d'une pratique de la reproduction photographique qui va de l'impression de cartes postales à la publication d'ouvrages illustrés, la collaboration avec la Commission des Monuments historiques témoigne de la place de choix qu'occupe le patrimoine national dans cette exploitation croissante de la photographie par l'édition²⁷.

Forger un outil qui mette en relief la valeur documentaire de la collection photographique réunie par le Service des Monuments historiques implique également de prendre en compte un cadre chronologique élargi. Alors qu'en ouverture de la préface de la première édition du catalogue, Enlart évoquait cette collection en tant qu'objet de grande utilité pour « tous ceux qu'intéressent [nos] merveilleux monuments du moyen âge », sa réédition en 1913 montre une évidente ouverture à la Renaissance et à la période moderne²⁸. La parution du catalogue correspond à l'aboutissement de la loi sur la séparation de l'État et de l'Église (1905) et sa réédition coïncide avec la promulgation de celle sur les Monuments historiques (1913)²⁹ : cela

explique l'avancée de la photographie comme outil d'inventaire patrimonial, à la fois en termes d'élargissement de l'arc temporel retenu et en termes de nombre de clichés recensés. Ces derniers passent de 11 000 à 16 000 environ d'une édition à l'autre du catalogue, surtout à travers l'acquisition du fonds de l'ancien Service des Cultes.

Comprenant les clichés de Mieusement, de la maison Neurdein, de Paul Robert, de Georges Durand et d'Henri Heuzé, la réédition confirme le succès d'une publication conçue comme un nouvel instrument de travail, munie non seulement de tables alphabétiques par départements et par localités, mais aussi d'une table analytique qui permet de répertorier l'ensemble des bâtiments photographiés selon les catégories typologiques. Le classement se fait en même temps selon les différentes époques à l'aide même de la photographie. La réédition se présente en fait sous la forme du catalogue illustré. Par une sélection de clichés d'églises (Cahors, Montrésor, Tillières, Beaune), de châteaux (Blois, Châteaudun, Chenonceau, Azay-le-Rideau) et d'hôtels (d'Escoville à Caen, Vogüé à Dijon, de Bernuy et Felzins à Toulouse) qui se veut exemplaire, l'architecture de la Renaissance intègre donc un corpus d'illustrations qui va des monuments préhistoriques à ceux des Temps modernes³⁰.

Dans les mêmes années durant lesquelles ces catalogues paraissent, l'intérêt des historiens de l'art pour l'architecture de la Renaissance française prend de plus en plus d'ampleur non seulement par rapport à la position marginale que les manuels d'archéologie comme celui d'Enlart lui accordent encore au début du XX^e siècle³¹, mais aussi par rapport aux premières études sur la Renaissance architecturale parues dans les années 1880 et 1890, notamment sous la plume de Léon Palustre et de Marius Vachon³². La diffusion des clichés de monuments dans l'appareil iconographique des ouvrages s'impose parallèlement, ce dont témoigne la parution des premiers tomes de *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours* à partir de 1905 sous la direction d'André Michel³³. À la suite des grandes fresques historiques proposées par le même éditeur, Armand Colin – d'abord *Histoire générale* que dirigent Ernest Lavisse et Alfred Rambaud³⁴ –, le projet d'un ouvrage consacré au développement général de l'art est lancé. Il manifeste non seulement la volonté d'afficher l'histoire de l'art en tant que branche autonome de la connaissance historique, mais il devient aussi un observatoire pertinent pour mesurer la rupture provoquée dans ce nouveau champ disciplinaire par l'entrée de l'illustration photographique dans la composition des textes imprimés grâce à la diffusion de l'héliogravure.

C'est dans la seconde partie du tome IV, paru en 1911 et consacré à la Renaissance, que Paul Vitry, adjoint de Michel au département de Sculpture au Louvre et ensuite le véritable responsable de la parution de l'ouvrage³⁵, publie son essai sur l'architecture française avec un appareil conséquent de photographies dans le texte (35 clichés sur 80 pages), dont un tiers provient du fonds de la Commission des Monuments historiques ou de fonds qu'elle va acquérir (Martin-Sabon, Neurdein), tandis que l'année précédente encore, l'ouvrage de Vachon sur *La Renaissance française* présentait pour un volume de 361 pages un corpus de seulement 80 illustrations en photogravure hors texte³⁶. À l'emploi de la photographie par l'historien-chercheur qui s'en sert en tant que document, s'ajoute – dans *Histoire de l'art* conçue par Michel et dans le chapitre de Vitry en particulier – l'utilisation de la photographie par l'historien-auteur confronté à la mise en page des illustrations dans son essai. Ces illustrations posent le thème du multiple statut documentaire de l'image. La photographie ne se limite pas à montrer le patrimoine bâti, mais elle illustre également l'architecture représentée dans les

documents³⁷. Ces illustrations posent aussi la question des sources des images. Les fonds photographiques publics – d’abord celui de la Commission des Monuments historiques – jouent un rôle important sans pour autant arriver à s’imposer à cette époque. L’historien peut toujours recourir aux clichés pris par lui-même – quelques exemples apparaissent dans l’iconographie du chapitre rédigé par Vitry³⁸. Il est même question de larges campagnes *ad hoc* qu’historien et éditeur commandent pour leurs projets de publications. C’est le cas des 762 clichés que Vitry et l’éditeur Lévy font exécuter à Albert Chevojon et à partir desquels ils vont choisir le corpus d’images pour les trois tomes de leur ouvrage intitulé *Hôtels & Maisons de la Renaissance française*³⁹. Parue l’année précédente, cette publication combine déjà le principe du recueil de planches hors texte avec des notices historiques dans lesquelles des clichés sont reproduits avec le texte. Cet ouvrage permet d’ailleurs d’apprécier l’évolution des approches historiographiques. Au critère strictement topographique du recensement des édifices adopté par Palustre dans son ouvrage inachevé sur *La Renaissance en France*, Vitry oppose une présentation différemment articulée, dans laquelle toute classification des bâtiments est soumise à l’étude historique⁴⁰.

À travers la Grande guerre

Les années autour de la Grande guerre représentent un tournant. Au-delà de l’apparente rupture, celle-ci joue un rôle moteur et favorise le renforcement de l’action de l’État dans la diffusion de la photographie pour la documentation, les études et les publications. Un historien de l’art qui parmi les premiers s’était intéressé à l’architecture de la période moderne, Pierre Marcel Lévi⁴¹, est nommé à la direction d’une Section photographique de l’Armée créée le 9 mai 1915 sous le double contrôle du ministère de la Guerre et du ministère de l’Instruction publique et des Beaux-Arts. La mission de cette Section finalement réunie à la Section cinématographique de l’Armée⁴² est « de prendre tous les clichés et tous les films présentant un intérêt au point de vue historique, au point de vue de la propagande par l’image à l’étranger et au point de vue des opérations militaires »⁴³. Liée dès le début au service photographique militaire du sous-secrétariat des Beaux-Arts, que Lévi lui-même dirige, elle alimente par ailleurs un inventaire en images du patrimoine détruit ou endommagé pendant la guerre. Rattaché à l’administration des Beaux-Arts après la cessation des hostilités, le Service photographique et cinématographique de l’Armée sera transformé, à la fin de l’année 1919, sous l’impulsion du directeur des Beaux-Arts, Paul Léon, en un Service photographique et cinématographique des Beaux-Arts. Tout en exploitant les clichés et les films réalisés pendant la guerre, ce service englobera le fonds des Monuments historiques, à cette époque riche d’environ 60 000 négatifs, ainsi qu’une collection de plus de 10 000 clichés provenant des musées⁴⁴. Cette première documentation viendra ensuite s’enrichir jusqu’à constituer ce que l’archiviste en poste au ministère des Beaux-Arts, Paul Ratouis de Limay, définira quelques années plus tard, lors d’une conférence tenue au Groupe de l’Art au Sénat le 8 mars 1927, comme « un inventaire photographique des richesses d’art de la France »⁴⁵.

La suppression, le 31 décembre 1921, de tous les organismes nés pendant la guerre n’empêche pas la Direction des Beaux-Arts d’envisager la permanence du Service que le directeur lui-même, Léon, n’hésite pas à définir comme un « Conservatoire de la photographie »⁴⁶. Ainsi va-t-il jusqu’à approuver la constitution, à sa place, d’une

société anonyme, les Archives photographiques d'art et d'histoire. Cette société est censée exploiter les collections des archives photographiques des Beaux-Arts à travers la vente des reproductions au public et procéder à l'enrichissement méthodique de la documentation déjà réunie. Parmi les questions soulevées par la création de ces archives, il y a celle « de la vulgarisation », comme la définit en 1922 Émile Dacier, bibliothécaire à la Bibliothèque nationale, car « une institution comme celle-ci – écrit-il – ne recrute pas sa clientèle seulement parmi les visiteurs des musées, mais aussi parmi les étudiants et les professeurs, parmi les historiens et les archéologues, parmi les éditeurs de revues et de livres d'art, toutes gens qui ont besoin que des facilités particulières leur soient assurées pour la prise de certains clichés sans intérêt commercial »⁴⁷.

Au lendemain de la Grande guerre, politique de l'inventaire et développement de l'enquête historiographique se rapprochent davantage, tandis que la période de la Renaissance, voire des Temps modernes, est un domaine d'études reconnu. L'année 1921 est déterminante : une exposition des archives de la Commission des Monuments historiques se déroule au Musée des Arts décoratifs de Paris, au Pavillon de Marsan, du 4 août au 15 octobre. Il s'agit d'une manifestation de modeste envergure par rapport aux manifestations et aux publications qui avaient marqué les décennies 1890 et 1900⁴⁸. Elle est néanmoins significative pour l'attention qu'elle porte à la photographie vis-à-vis du relevé et du dessin et, plus spécialement, pour la place privilégiée qu'elle accorde au corpus de clichés qui illustrent cette architecture de la fin du XV^e, du XVI^e et du début du XVII^e siècle, que l'historiographie artistique est en train de redécouvrir depuis les années 1880⁴⁹.

L'organisation de cette exposition est liée à celle du Congrès international d'histoire de l'art qui se déroule en Sorbonne du 26 septembre au 5 octobre 1921, sous la présidence de Michel. Dans le cadre de ce congrès, le renforcement du statut de l'histoire de l'art en tant que discipline universitaire va de pair avec la mise en valeur de la photographie comme outil désormais nécessaire au travail de l'historien de l'art⁵⁰. Le fonds photographique de la bibliothèque d'Art et d'Archéologie que Jacques Doucet vient de confier à l'État le 15 décembre 1917, est présenté au congrès comme un cas tout à fait parlant. Le conservateur, André Joubin, évoque non seulement « l'ensemble formidable de 150 000 photographies » comprenant un fonds important sur les monuments historiques, mais également l'ancien « atelier photographique » de la bibliothèque dont les collections de négatifs viennent d'être mises en dépôt aux archives photographiques des Beaux-Arts après négociations entre Léon et le recteur de l'université de Paris, Paul Appell⁵¹. C'est d'ailleurs dans le cadre de ce congrès que le vœu « qu'il soit donné à l'art moderne à tous les degrés de l'enseignement un rang équivalent à celui qui est donné à l'enseignement des arts antique et médiéval »⁵² accompagne l'intérêt spécifique pour l'exploitation et l'élargissement des collections photographiques à travers la mise en place d'un réseau à la fois national et international. Cela fait également l'objet d'un vœu du congrès, dans le constat de « l'utilité pour tous ceux qui s'occupent d'histoire de l'art, d'être renseignés exactement sur l'existence des clichés et épreuves photographiques intéressant leurs travaux et sur la possibilité pour eux de faire exécuter les photographies dont ils pourraient avoir besoin »⁵³.

C'est dans le cadre de ce congrès qu'Hauteœur, jeune maître de conférence à l'université de Caen, non seulement assume le secrétariat général de la sous-section d'architecture, mais présente aussi une intervention sur les « survivances gothiques »

dans l'architecture du XVII^e siècle, dont le texte accompagné de clichés des archives photographiques des Beaux-Arts paraît dès février 1922 dans la revue *L'Architecture*⁵⁴.

La pratique de l'inventaire photographique telle qu'elle est restituée par le catalogue de l'exposition relance et approfondit l'expérience de l'avant-guerre : les 1100 clichés exposés ne sont qu'une petite partie d'un fonds s'élevant désormais au nombre de 60 000 clichés et intégrant entre autres cette année-là le fonds d'environ 15 000 clichés de l'ingénieur-photographe Félix Martin-Sabon, lui-même membre correspondant de la Commission des Monuments historiques⁵⁵. Par la publication d'un véritable manuel, *La photographie des monuments et des œuvres d'art*, Martin-Sabon avait saisi le statut de la photographie monumentale en tant qu'outil d'étude scientifique et souhaité, en conclusion de son ouvrage, le développement de répertoires et de catalogues par « toutes les personnes qui se sont occupées d'art, d'archéologie en s'aidant de la photographie »⁵⁶.

Le choix des clichés exposés au pavillon de Marsan est fait, encore une fois, afin de montrer « un ensemble des types les plus significatifs de l'architecture des différentes provinces françaises »⁵⁷. Le critère du groupement par régions à travers les treize salles de l'exposition oriente donc le critère du classement chronologique, de manière que « les caractères de chaque époque et de chaque style provincial apparaissent ainsi dans une lumière plus vive et se marquent plus fortement »⁵⁸. L'architecture de la Renaissance y est présentée non seulement à travers le nombre important de clichés remontant à la période 1870-1914, mais aussi à travers les photographies des campagnes plus récentes : c'est le cas des clichés qui illustrent le château de Chambord⁵⁹.

À la lumière des événements qui marquent le lendemain de la guerre, les années 1920 s'avèrent cruciales pour la conception d'ouvrages d'histoire de l'architecture de la Renaissance profondément redevables à la photographie en tant qu'appareil documentaire. Ces ouvrages puisent en priorité dans ce fonds des archives photographiques des Beaux-Arts, où la composante du fonds des Monuments historiques devient dominante. Le nombre de ses clichés passe en fait des 60 000 unités du début de la décennie à 89 000 unités recensées en 1927, presque 93 000 en 1929 et environ 95 000 en 1930⁶⁰.

Dans cette seconde moitié des années 1920, la parution d'un volume tel que celui de François Gebelin sur les châteaux de la Renaissance (1927) est révélatrice. Il s'agit d'une des premières exploitations massives des archives photographiques des Beaux-Arts dans le domaine de l'édition spécialisée sur l'architecture des XV^e et XVI^e siècles. La conception de l'ouvrage séparant nettement le développement du texte et le corpus des 221 héliogravures publiées dans les planches hors texte, témoigne de l'évolution non linéaire de ce domaine éditorial⁶¹. Le legs des ouvrages-albums, où la logique du recensement photographique l'emporte sur la connexion entre texte et images, est encore vif au seuil des années 1920 : en 1920, la Commission des Monuments historiques discute du projet de publication d'un « atlas monumental de la France, que la maison H. Laurens se propose d'éditer avec le concours de M. Roussel »⁶². Trois ans plus tard, le projet d'Hauteœur et de l'éditeur Van Oest, portant sur la réalisation d'un répertoire illustré en plusieurs tomes complété de notices historiques et consacré aux « grandes provinces françaises » qui recèlent les « Trésors d'art » de la nation, confirme la continuité de cette approche éditoriale⁶³. Mais l'ouvrage de Gebelin se distingue par la complémentarité entre délimitation historique du sujet et exploitation à large

échelle du fonds photographique de la Commission des Monuments historiques. Sur les 221 clichés mentionnés, 173 illustrent l'architecture du château en France en exploitant, un sur deux, les clichés de ce fonds : d'abord ceux des campagnes plus anciennes, mais aussi ceux qui remontent aux années 1920. Ainsi retrouve-t-on dans l'appareil iconographique du volume la riche présentation du château d'Écouen par les clichés de Martin-Sabon, mais aussi le reportage jusqu'aux détails concernant l'architecture du château de Bournazel, que Georges Estève réalise dans l'immédiat après-guerre⁶⁴.

C'est une année plus tard, en 1928, qu'Hauteœur amorce avec Auguste Picard son projet éditorial de *l'Histoire de l'architecture classique en France*, dont les deux volumes du premier tome porteront sur la Renaissance et sur l'architecture sous Henri IV et Louis XIII. Si la conjoncture économique, les engagements professionnels de l'auteur et, enfin, le début de la guerre reporteront la parution de ce tome jusqu'en 1943, sa conception est tout à fait enracinée dans la période 1904-1922, c'est-à-dire celle des débuts du jeune Hauteœur, étudiant et ensuite professeur. C'est en faisant d'abord appel au fonds photographique de la Commission des Monuments historiques qu'Hauteœur définira l'anthologie d'images de l'architecture de la Renaissance française qui, inscrite dans le développement du texte, accompagne ses descriptions architecturales par types et par formes. Dans cet horizon il intègre les clichés des années 1870 et 1880 (Mieusement), qui révèlent l'attention portée pour la première fois à l'architecture de la seconde moitié du XVI^e et du début du XVII^e siècle, et ceux de l'entre-deux-guerres, où le recensement méthodique à l'échelle départementale s'étend davantage grâce à l'action des opérateurs des Archives photographiques d'art et d'histoire⁶⁵. À travers la conception du premier tome de *l'Histoire de l'architecture classique en France*, l'idée de l'inventaire patrimonial par la photographie relancée par l'administration des Beaux-Arts au lendemain de la Première Guerre mondiale rejoint le principe du répertoire illustré et se relie à une conception de la vulgarisation des connaissances en histoire de l'architecture qui est fortement redevable au processus de recensement systématique du patrimoine à l'échelle territoriale en cours, sans cesse, depuis les années 1870.

BRESC-BAUTIER G., Michel André. *Étude critique*, dans Sénéchal P. et Barbillon C. (éd.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris, mis en ligne en 2010, <http://www.inha.fr/spip.php?article2454>

Fig. 1. Château de Chambord, grande façade



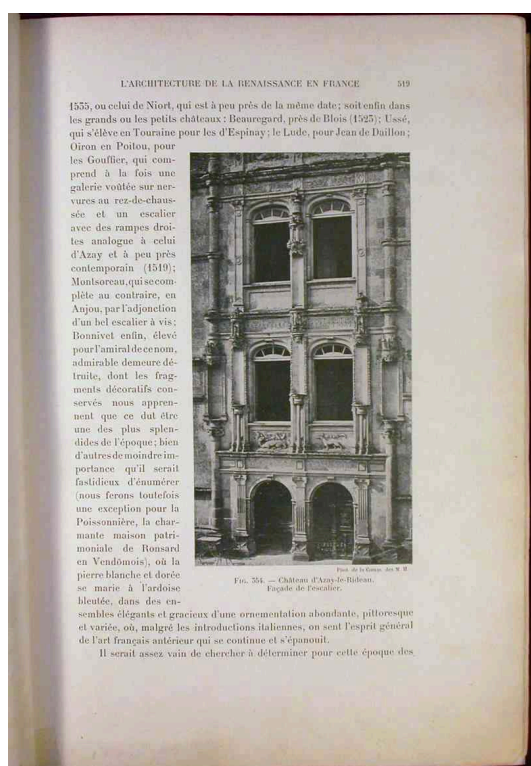
Planche s.n., dans Auguste Millot, *Le Château de Chambord*, avec photographies de Séraphin Médéric Mieusement, Paris, 1868, rééd. 1875

Fig. 2. Pont et galerie du château de Fère-en-Tardenois



Planche s.n., dans Léon Palustre, *La Renaissance en France*, Paris, 1879-1885, 3 t., t. I (1879) : Première livraison : Flandre – Artois – Picardie

Fig. 3. Paul Vitry, L'architecture de la Renaissance en France



Dans André Michel (éd.), *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, Paris, 1905-1929, 9 t. (18 vol.), t. IV (1911), *La Renaissance*, vol. 2, p. 519

Fig. 4. Couverture de l'ouvrage dirigé par Jules Roussel : *Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts. Archives de la Commission des monuments historiques. Catalogue des photographies avec table analytique*, Paris, rééd. s.d. [1913].

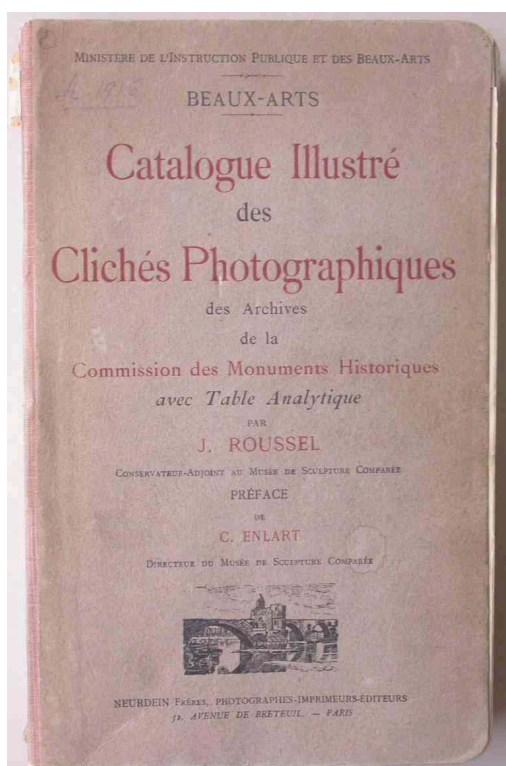
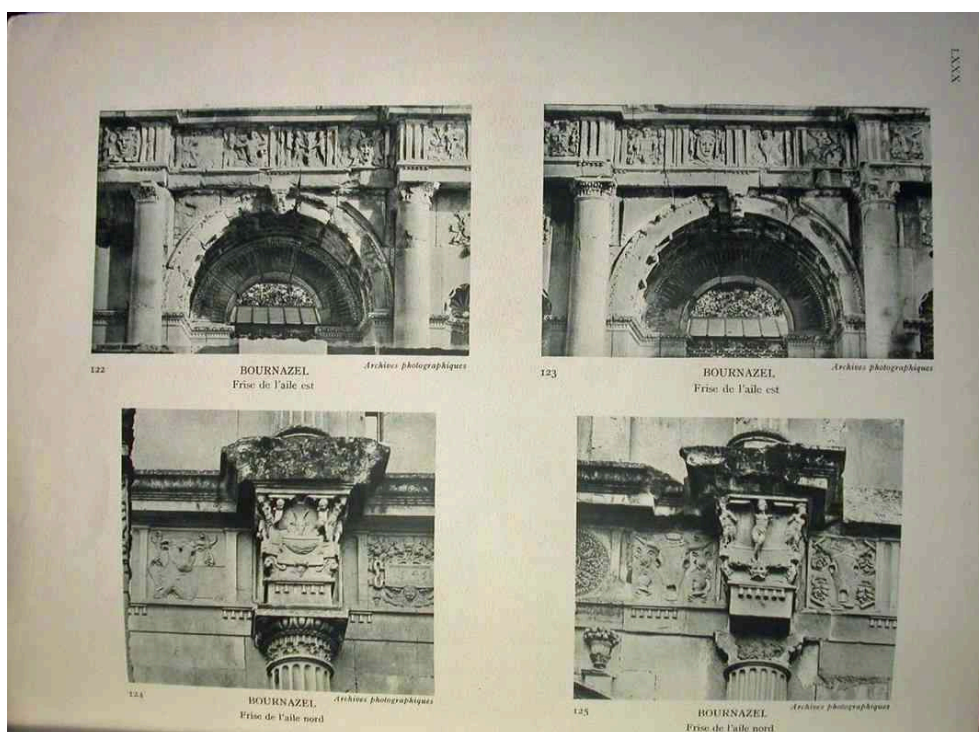


Fig. 5. Détails du château de Bournazel



Photographies de Georges Estèves, dans François Gebelin, *Les châteaux de la Renaissance*, Paris, 1927, pl. LXXX.

BIBLIOGRAPHIE

AUDUC A., *Quand les monuments construisaient la nation. Le service des monuments historiques de 1830 à 1940*, Paris, 2008.

de BAUDOT, A., PERRAULT-DABOT A., *Archives de la Commission des Monuments Historiques, publiées sous le patronage de l'administration des Beaux-Arts*, Paris, s.d. [1898-1904], 5 t.

BELLANGER S., FOREST M.-C., Le château de Blois abandonné et redécouvert par l'histoire, dans BELLANGER S. et HAMON F. (éd.), *Félix Duban, 1798-1870 : Les couleurs de l'architecte*, p. 79-89 Paris, 1996.

BERGDOLL B., *A Matter of Time: Architects and Photographers in Second Empire France*, dans DANIEL M. (éd.), *The photographs of Edouard Baldus*, New York-Montreal, 1994, p. 99-119.

BERGDOLL B., Duban et la photographie, dans Bellanger S. et Hamon F. (éd.), *Félix Duban, 1798-1870 : Les couleurs de l'architecte*, Paris, 1996, p. 228-232.

BRUCCULERI A., *Du dessin historique à l'action publique. Louis Hauteœur et l'architecture classique en France*, Paris, 2007.

BRUTAILS J.-A., *Précis d'archéologie du Moyen Âge*, Paris, 1908.

BURCKHARDT J., *Briefe. Achter Band 1882-1885*, Bâle-Stuttgart, 1974.

BUSTARRET C., *L'album photographique avant l'ère photo-mécanique : une aventure éditoriale*, dans DEBAT M. (éd.), *La Photographie et le livre. Analyse de leurs rapports multiformes. Nature de la photographie – Statut du livre : essai collectif*, Paris, 2003, p. 52-65.

Catalogue des photographies, des relevés et des dessins tirés des Archives de la Commission des Monuments historiques et exposés au Musée des Arts décoratifs, Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, 107, rue de Rivoli, du 4 août au 15 octobre 1921, Paris, 1921.

Congrès d'histoire de l'art organisé par la Société de l'Histoire de l'Art français, Paris 26 septembre – 5 octobre 1921, Compte-rendu analytique, Paris, 1922.

DACIER É., Les archives photographiques d'art et d'histoire, *La Revue de l'art ancien et moderne*, XLI, n° 234, mars 1922, p. 177-181.

DELABORDE H., La Photographie et la Gravure, *Revue des Deux Mondes*, 2^e période, II, avril 1856, p. 617-638.

ENLART C., *Manuel d'archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance*, Paris, 1902-1916, 3 vol.

FANELLI G., *Storia della fotografia di architettura*, Rome-Bari, 2009.

FOUCART B., Viollet-le-Duc et la restauration, dans Nora P. (éd.), *Les Lieux de mémoire. II. La Nation*, Paris, 1986, p. 613-649.

GAUTIER T., *Correspondance générale*, Lacoste-Veysseyre C. et Laubriet P. (éd.), Genève, 1985-2000, 10 t., t. IX (1995).

GEBELIN F., *Les châteaux de la Renaissance*, Paris, 1927.

GENET-DELACROIX M.-C., *Art et État sous la Troisième République. Le système des Beaux-Arts 1870-1940*, Paris, 1992.

GHELARDI M., *Introduzione*, dans BURCKHARDT J., *L'arte italiana del Rinascimento. Volume I. Architettura*, Ghelardi M. (éd.), Venise, 1991, p. IX-XXXIII.

GREENE J. B., *Le Nil, Monuments, paysages, Explorations photographiques*, Paris, 1854.

GRIENER P., *La résistance à la photographie en France au XIX^e siècle : les publications d'histoire de l'art*, dans CARAFFA C. (éd.), *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlin-Munich, 2009, p. 27-43.

GUILLLOT H., *La Section photographique de l'Armée et la Grande Guerre. De la création en 1915 à la non-dissolution*, *Revue historique des armées*, n° 258, 2010, p. 110-117.

HAUTECŒUR L., *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris, 1943-1957, 7 t., t. I (1943) : *La formation de l'idéal classique*, 1° *La Renaissance*, 2° *L'Architecture sous Henri IV et Louis XIII*.

HAVARD H. (éd.), *La France artistique et monumentale*, Paris, 1892-1895, 6 t.

Inventaire général des richesses d'art de la France, Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Paris, 1876-1913, 5 parties, 24 vol.

JEHLE-SCHULTE STRATHAUS U., WITTWER H. P., *Das Italien Jacob Burckhardts : Architekturphotographie aus seiner Sammlung, heute gesehen von Paolo Rosselli*, Bâle, 1997.

LE NAIL E., MIEUSEMENT S.-M., BLAISE G., *Le château de Blois. Ensembles et détails, sculpture ornementale, décorations peintes, cheminées, tentures, plafonds, carrelages*, Paris, 1875.

de LASTEYRIE du SAILLANT R.-C., *L'Architecture religieuse en France à l'époque romane : ses origines, son développement*, Paris, 1912, 1929.

de LASTEYRIE du SAILLANT R.-C., *L'Architecture religieuse à l'époque gothique, ouvrage publié par les soins de Marcel Aubert*, Paris, A. Picard, 1926-1927, 2 vol.

LAVISSE E., RAMBAUD A. (éd.), *Histoire générale du IV^e siècle à nos jours*, Paris, 1892-1901, 12 vol.

LEMONNIER H., *Un Institut d'histoire de l'art à l'Université de Paris*, *Revue de l'art ancien et moderne*, t. XXXIX, n° 224, mars 1921, p. 145-149.

LENAUD J.-M., *Les cathédrales au XIX^e siècle. Étude du service des édifices diocésains*, Paris, 1993.

LÉVI P.-M., *Inventaire des papiers manuscrits du cabinet de Robert de Cotte, premier architecte du Roi (1656-1735) et de Jules-Robert de Cotte (1683-1767), conservés à la Bibliothèque nationale*, Mâcon, 1906.

MARIGNIER J.-L., *La photographie imprimée*, dans DEBAT M. (éd.), *La Photographie et le livre. Analyse de leurs rapports multiformes. Nature de la photographie – Statut du livre : essai collectif*, Paris, 2003, p. 34-47.

MARTIN-SABON F., *La photographie des monuments et des œuvres d'art*, Paris, s.d.

MEIER N., *Der Mann mit der Mappe. Jacob Burckhardt und die Reproduktionsphotographie*, dans GHELARDI M. et SEIDEL M. (éd.), *Jacob Burckhardt. Storia della cultura, storia dell'arte*, Venise, Marsilio, 2003

MIEUSEMENT S.-M., MILLOT A., *Le Château de Chambord*, Paris, 1868, rééd. 1875.

Ministère de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts. Direction des sciences et des lettres. Service de la photographie. Rapport de M. le Bon de Watteville,... et pièces à l'appui. (1^{er} juin 1877), Paris, 1877.

de MONDENARD A., *La mission héliographique : cinq photographes parcourent la France en 1851*, Paris, 2001.

PALUSTRE L., *La Renaissance en France*, Paris, 1879-1885, 3 t.

PALUSTRE L., *L'Architecture de la Renaissance*, Paris, 1892.

PAUWELS Y., *Palustre, Léon. Étude critique*, dans SÉNÉCHAL P. et BARBILLON C. (éd.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris, mis en ligne en 2009, <http://www.inha.fr/spip.php?article2479>

POHLMANN U., *Alinari e la fotografia tedesca del XIX secolo*, dans QUINTAVALLE A. C. et MAFFIOLI M. (éd.), *Fratelli Alinari, fotografi in Firenze : 150 anni che illustrarono il mondo. 1852-2002*, Florence, 2003, p. 120-135.

RATOUIS DE LIMAY P., *Le Service photographique des Beaux-Arts, Revue de l'art ancien et moderne*, t. XXXIX, n° 225, avril 1921, p. 209-212.

ROUSSEL J., *Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts. Archives de la Commission des monuments historiques. Catalogue des photographies avec table analytique*, Enlart C. (préf.), Paris, s.d. [1904], rééd. s.d. [1913].

SALZMANN A., *Jérusalem, Étude et reproduction photographique des monuments de la Ville Sainte depuis l'époque judaïque jusqu'à nos jours*, Paris, 1856.

SIRODOT H., *Escalier de l'aile de François I^{er} au château de Blois : vue photographique*, *Revue générale de l'Architecture et des Travaux publics*, XIV (17^e année), n° 4, 1856, col. 215-216.

TALENTI S., *L'histoire de l'architecture en France : émergence d'une discipline, (1863-1914)*, Paris, 2000.

TEXIER S., *L'Institut d'art et d'archéologie, antithèse d'une nouvelle modernité française*, dans TEXIER S. (éd.), *L'Institut d'art et d'archéologie*, 1932, Paris, 2005, p. 46-77.

TRUTAT E., *La Photographie appliquée à l'archéologie, reproduction des monuments, œuvres d'art, mobilier, inscriptions, manuscrits*, Paris, 1879.

VACHON M., *Philibert De l'Orme*, Paris, 1887.

VACHON M., *La Renaissance française. L'architecture nationale. Les grands maîtres maçons*, Paris, 1910.

VALLERY-RADOT J., *Une acquisition du Service photographique des Beaux-Arts : la collection Martin-Sabon*, *Bulletin de l'art ancien et moderne*, n° 668, 10 juin 1921, p. 81.

VIOLLET-le-DUC E.-E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, 1854-1868, 10 vol.

VITRY P., *Hôtels & Maisons de la Renaissance. Recueil de documents sur l'architecture privée des XV^e & XVI^e siècles*, Paris, 1910, 3 t.

VITRY P., *L'architecture de la Renaissance en France*, dans Michel A. (éd.), *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, Paris, 1905-1929, 9 t. (18 vol.), t. IV (1911), *La Renaissance*, vol. 2 (seconde partie), p. 491-571.

NOTES

1. Cf. Genet-Delacroix, 1992, p. 122-138.
2. Trutat, 1879.
3. Ministère de l'Instruction publique, des cultes et des beaux-arts. 1877.
4. Trutat, 1879, p. 3.
5. *Ibid.*, p. 5. Trutat publie dans son ouvrage le texte intégral de l'arrêté de 1877. Voir *ibid.*, p. 9-12.
6. Hauteceœur, 1943-1957, t. I (1943). Sur l'évolution du projet éditorial, voir Brucculieri, 2007, p. 115-120.

7. Enlart, 1902-1916 ; Brutails, 1908 ; de Lasteyrie du Saillant, 1912 (1929²) ; de Lasteyrie du Saillant, 1926-1927.
8. Voir Brucculeri, 2007, p. 123.
9. Voir notamment le daguerréotype de l'escalier du château de Blois, par Hyppolite Bayard et François Auguste Renard, qui fait partie de la campagne commandée par Félix Duban juste avant les travaux de restauration. Voir de Mondenard, 2001, p. 24-25, fig. 9. Voir également les clichés de Gustave Le Gray, de Édouard Baldus et de Le Gray et Mestral, *ibid.*, p. 47 (fig. 24), p. 93 et 159-163. Sur Le Gray et la Mission héliographique, voir *ibid.*, p. 44-53.
10. Sur les travaux de restauration du château dirigés par Duban, voir Bellanger, Forest, 1996, p. 79-89.
11. E.-E. Viollet-le-Duc, 1854-1868, vol. VIII (1866), p. 33-34, cit. dans Talenti, 2000, p. 220-221. Sur les *Instructions*, cf. Foucart, 1986, notamment p. 620-628. Sur le contexte de ces *Instructions*, voir Leniaud, 1993, p. 40-61.
12. Voir Sirodot, 1856, col. 215-216. Sur l'attention que Sirodot porte à la lecture des matériaux par la photographie voir déjà Bergdoll, 1994, p. 104, note 19. Au sujet des rapports entre Duban et Fortier, voir aussi Bergdoll, 1996, p. 230.
13. Ghelardi, 1991, p. XXIII-XXIV. Voir les remarques de Burckhardt au sujet de son achat de photographies au comptoir de vente du musée du Louvre, lors d'une de ses visites, dans la lettre qu'il envoie à Max Allioth le 30 décembre 1885, dans Burckhardt, 1974, p. 317, cit. dans Pohlmann, 2003, p. 134, note 16. Sur les photographies de monuments de la Renaissance italienne réunies par Burckhardt, voir Jehle-Schulte Strathaus, Wittwer, 1997, p. 5-18 (voir également Meier, 2002).
14. Voir Griener, 2009. C'est dans l'arc temporel 1840-1880 que l'auteur saisit le développement du débat, en France, sur l'utilité de la photographie, borné d'une part par l'invention de la technique et, d'autre part, par la diffusion des procédés d'impression des tirages photographiques. Voir *ibid.*, p. 36.
15. Depuis les premiers essais à travers la photolithographie brevetée par Alphonse Poitevin en 1855, soumise à plusieurs améliorations parmi lesquelles la phototypie (1867) et l'albertypie (1869). Pour une synthèse sur cette évolution technique, voir Marignier, 2003.
16. Voir à titre d'exemple : Greene, 1854 ; Salzmann, 1856. Ces recueils ont été étudiés en tant que témoins « de la conjonction non pas esthétique et individuelle, mais documentaire et institutionnelle, entre le medium photographique et le support de l'album ». Voir Bustarret, 2003, p. 53.
17. Fanelli, 2009, p. 96-97.
18. Voir Mieusement, Millot, 1868. Voir aussi la lettre d'Auguste Millot à Théophile Gauthier, datée du 2 octobre 1867, dans Gautier, 1985-2000, t. IX (1995), vol. 2, p. 459 : Millot sollicite Gauthier au sujet de l'introduction promise pour le volume sur le château de Chambord dans le cadre de la collection *Les châteaux historiques des bords de la Loire* ; allusion y est faite à un précédent courrier datant du 10 septembre 1867.
19. Voir Bergdoll, 1996, p. 231.
20. Voir Le Nail, Mieusement, Blaise, 1875. L'ouvrage paraît en fait en trois livraisons entre 1872 et 1875. Sur les contacts entre Mieusement et Duban à l'heure de la restauration du château de Blois, voir Bergdoll, 1996, p. 230-231.
21. Sur le débat qui oppose gravure et photographie au milieu des années 1850, voir en particulier Delaborde, 1856, cit. dans P. Griener, 2009, p. 37-38.
22. Voir Palustre, 1879, pl. s.n. et p. 195-196. Ce volume sera suivi de deux autres, le projet éditorial demeurant finalement inachevé à cause de ses coûts. Sur l'activité et le rôle de Palustre, voir Pauwels, 2009.
23. Voir L. Palustre, « Le Château d'Amboise », dans Havard (éd.), 1892-1895, t. II (1893), p. 129 ; Id., « Le Château de Blois », *ibid.*, t. III (1893), p. 1 ; Id., « Le Château de Chambord », t. IV (1894), p. 161 ; Id., « Chenonceau », *ibid.*, t. VI (1895), p. 162-192.

24. H. Havard, « Avertissement », dans Havard (éd.), 1892-1895, t. I (1892), p. 11.
25. Inventaire général des richesses d'art de la France, 1876-1913.
26. Roussel, s.d. [1904].
27. Une partie essentielle des travaux des frères Neurdein porte sur le patrimoine monumental et paysager, pas seulement en France. Voir leur plus récente publication avant 1898 : *Extrait des collections photographiques de Neurdein Frères : vues de France, Algérie, Tunisie, Belgique, Suisse, Fuenterrabia et San Sebastian* (Paris, 1895). Voir Fanelli, 2009, p. 381-382.
28. C. Enlart, *Préface*, dans Roussel, s.d. [1904], s.p. et Id., *Préface*, dans Roussel, s.d. [1913], p. 4. Pour la date de la réédition, voir Catalogue des photographies, 1921, p. 6.
29. Voir Auduc, 2008, p. 271-383.
30. Voir Roussel, s.d. [1913], pl. s.n.
31. Mises à part quelques références ponctuelles à propos de l'architecture civile dans le tome II, Enlart ne consacre qu'un seul chapitre à la Renaissance, dans le tome I qui porte sur l'architecture religieuse. Voir Enlart, 1902-1916, t. I (1902), p. 661-702.
32. Voir Palustre, 1879-1885 ; Palustre, 1892 ; Vachon, 1887.
33. À ce sujet voir Talenti, 2000, p. 225. Pour plus de détails sur la genèse et l'organisation de l'ouvrage, voir Bresc-Bautier, 2010, p. 6-8.
34. Lavis, Rambaud (éd.), 1892-1901.
35. Voir Bresc-Bautier, 2010, p. 7.
36. Vachon, 1910.
37. Voir les gravures concernant le château du Verger (Vitry, 1911, p. 504, fig. 346), ceux de Fontainebleau et de Saint-Germain en Laye par Androuet du Cerceau (*ibid.*, p. 527, fig. 357-358) et celui de Saint-Maur, dont l'illustration est extraite de l'ouvrage *L'Architecture* de Philibert de l'Orme (*ibid.*, p. 546, fig. 368).
38. Il s'agit de clichés de la façade sur la Loire du château d'Amboise, de la cour de la maison de Tristan à Tours, de la base de l'escalier du château de Châteaudun et de la vue du château d'Assier. Voir Vitry, 1911, p. 495 (fig. 343), p. 497 (fig. 344), p. 508 (fig. 349) et p. 533 (fig. 362).
39. Voir Vitry, 1910, t. I, p. VII. Voir aussi la liste précise des clichés exécutés par Chevojon pour cette entreprise éditoriale, Bibliothèque de l'INHA, Archives des fonds photographiques, *Généralités - éditeurs photographiques et photographes, 1909-1980*.
40. Vitry, 1910, t. I, p. VI.
41. Voir déjà sa thèse : Lévi, 1906.
42. Inscrite dès le début dans l'action menée par le Bureau militaire d'informations, l'activité des deux sections réunies en une Section photographique et cinématographique de l'Armée en août 1918, sera dirigée par Lévi jusqu'en septembre 1919. Voir Guillot, 2010.
43. *Conférence faite au Groupe de l'Art du Sénat le 8 mars 1927 par M. Ratouis de Limay, Archiviste au Ministère des Beaux-Arts, sur les Archives Photographiques des Beaux-Arts*, dactyl., Arch. Nat., F/21/3982/B, *Archives photographiques des Beaux-Arts, 1921-1930*.
44. Ratouis de Limay, 1921.
45. *Conférence faite au Groupe de l'Art du Sénat le 8 mars 1927... op. cit.*, p. 1.
46. Voir la lettre que Paul Léon adresse au recteur et président du conseil de l'université de Paris, Paul Appell, le 3 février 1922, Bibliothèque de l'INHA, Archives des fonds photographiques, « Clichés photographiques », 1921.
47. Dacier, 1922, p. 180. Déjà avant la suppression du Service photographique des Beaux-Arts créé au lendemain de la guerre, Ratouis de Limay avait mis en valeur le double statut des épreuves photographiques, à la fois document et support pour les publications. Voir Ratouis de Limay, 1921, p. 212. De manière significative, l'administration de la nouvelle société sera confiée à un éditeur d'architecture, Albert Morancé.
48. Voir notamment De Baudot, Perrault-Dabot, s.d. [1898-1904].
49. Voir Catalogue des photographies, 1921.

50. Cette même année, l'aboutissement du projet de création de l'Institut d'histoire de l'art au sein de l'université de Paris, marque davantage l'établissement de l'histoire de l'art en tant que discipline. Voir Lemonnier, 1921. Voir aussi le programme proposé par Émile Mâle, René Schneider et Gustave Fougères en 1920, cit. dans Texier, 2005, p. 48, note 11.
51. Voir à ce sujet la correspondance conservée dans les Archives des fonds photographiques de la bibliothèque de l'INHA : voir la lettre de Joubin au recteur de l'université de Paris, Appell (5 décembre 1921), et la copie depuis l'original (Archives du Rectorat) de la lettre du recteur à Joubin (6 décembre 1921) ; voir la lettre du 21 mars 1922, par laquelle ce dernier soumet au recteur un exemplaire du texte de « l'accord conclu entre l'Université de Paris et la Direction des Beaux-Arts au sujet des clichés appartenant à la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie ». Voir aussi le texte de la lettre citée de Léon à Appell (3 février 1922) au sujet de la création des « Archives photographiques d'art et d'histoire », qu'Appell transmet à Joubin le 12 mai.
52. Congrès d'histoire de l'art, 1922, p. 224.
53. *Ibid.*, p. 225.
54. Voir dès l'ouverture, le cliché de Mieuement de la nef, prise du chœur, de la chapelle du Lycée à Chaumont déjà inséré dans le catalogue dirigé par Jules Roussel en 1904 (Roussel, s.d. [1904], cliché n° 4317, p. 260).
55. Voir Vallery-Radot, 1921.
56. Martin-Sabon, s.d., p. 101.
57. Voir Catalogue des photographies, 1921, p. 5.
58. *Ibid.*
59. Voir *ibid.*, cat. n° 411, p. 68, clichés n°s : 21149 ; 21151 et 21152, réalisés par l'opérateur des Archives photographiques, G. Cousin. Pour un exemple analogue, voir le cliché du palais de Justice de Rouen par M. Bucquet, cat. 539, p. 88, cliché n° 41206.
60. Voir *État comparatif des clichés appartenant aux Archives photographiques des Beaux-Arts, inscrits dans les principales séries, en Novembre 1927 et en Octobre 1929 et État au 15 Octobre 1930 des clichés inscrits dans les principales séries des Archives photographiques du ministère des Beaux-Arts*, dactyl., Arch. Nat., F/21/3982/B, cit.
61. Gebelin, 1927.
62. Procès-verbaux de la séance du 24 décembre 1920, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, 80/15/24.
63. Le projet sera alors limité à la seule parution de trois volumes sur la Bourgogne (1927-29). Voir Brucculeri, 2007, p. 186-188.
64. Au sujet des clichés du château d'Écouen par Martin-Sabon, voir la reproduction non seulement des vues générales des façades, mais aussi de huit clichés illustrant la variété des types de lucarnes du château : Gebelin, 1927, pl. XXVIII-XXX (fig. 46-49) et pl. XC-XCI (fig. 162-169). À propos des clichés du château de Bournazel, voir *ibid.*, pl. XLV (fig. 24-25) et pl. LXXX (fig. 122-125).
65. Voir les campagnes de recensement photographique des monuments des départements de Seine-et-Marne, de l'Oise et de la Seine, ce dernier faisant l'objet, en 1927, du projet de publication d'un catalogue à part. Voir aussi les rapports d'activité des Archives photographiques du Ministère des Beaux-Arts pour les années 1927, 1928-29 et 1930, Arch. Nat., F/21/3982/B, cit. ; sur le rapport entre texte et iconographie dans l'ouvrage de Hauteceœur, voir Brucculeri, 2007, p. 121-125.

RÉSUMÉS

La recherche présentée ici s'inscrit dans le cadre de l'histoire architecturale et urbaine de la seconde moitié du XIX^e s. et de la première moitié du XX^e s. Plus précisément, elle met en relation la constitution d'un inventaire patrimonial et l'essor de l'historiographie architecturale. Il s'agit en l'occurrence d'examiner un projet de recensement photographique soutenu par le Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts ainsi que par la Commission des Monuments historiques, visant à la protection du patrimoine d'une part et sa mise en perspective à travers les archives existantes et à la publication de livres d'autre part. Après avoir posé la problématique de la photographie et du patrimoine de la Renaissance, l'auteur étudie les nouvelles synergies entre l'édition et la photographie. Enfin, il développe le moment important que constituent les années de la Grande guerre.

AUTEUR

ANTONIO BRUCCULERI

Maître assistant en Histoire et cultures architecturales à l'École nationale supérieure d'architecture de Paris - Val de Seine ; membre associé de l'équipe d'accueil Histara (EA 4115 de l'EPHE) et chargé de conférences à l'École Pratique des Hautes Études

Né à Palerme en 1968, Antonio Brucculeri est diplômé de l'Institut universitaire d'architecture de Venise en 1995. Il a soutenu en 2002 une thèse (Université Paris 8 – Université IUA, Venise) sur le parcours intellectuel et professionnel de l'historien de l'art Louis Hautecœur, à partir de laquelle il a publié un ouvrage (Picard, 2007) et conçu une exposition (INHA, 2008). Il est en outre spécialiste de l'histoire architecturale et urbaine de la seconde moitié du XIX^e et de la première moitié du XX^e siècle.

Les photographies des sculptures grecques du Sérapéum de Memphis par Théodule Devéria

Clémentine Durand

Dès l'invention du procédé photographique, un lien immédiat s'est établi entre l'archéologie et la photographie¹. Déjà, en 1839, en présentant devant la chambre des Députés l'invention de Nicéphore Niepce et de Jacques Mandé Daguerre, François Arago évoquait les avantages du daguerréotype pour copier les hiéroglyphes couvrant les murs des monuments égyptiens. La découverte de la photographie coïncidait en outre avec le développement de la conscience patrimoniale et l'organisation des premières missions archéologiques scientifiques². L'image photographique apparut donc immédiatement comme un outil privilégié de représentation du patrimoine, immortalisant les monuments à un moment précis de leur histoire. Les photographies des sculptures grecques du Sérapéum de Memphis réalisées par Théodule Devéria au milieu du XIX^e siècle en sont un parfait exemple. Devenues des œuvres patrimoniales, elles apportent un éclairage nouveau sur les sculptures de Memphis. C'est pourquoi nous souhaitons présenter ici cet ensemble et mettre l'accent sur son intérêt pour l'étude de ces statues relativement méconnues d'époque hellénistique.

Le célèbre égyptologue français Auguste Mariette³ découvrit en 1851 le Sérapéum de Memphis. Alors employé en tant qu'auxiliaire à la conservation des antiquités égyptiennes du musée du Louvre, il fut envoyé en mission scientifique en Égypte pour une durée de six mois afin de négocier pour la France l'acquisition de manuscrits coptes, syriaques, éthiopiens et arabes. Rencontrant des difficultés pour les acquérir, il délaissa sa mission pour entreprendre des fouilles dans le désert au sud du Caire, sur le site de Saqqarah, la nécropole de la ville pharaonique de Memphis. C'est dans la partie nord de ce site qu'il découvrit un sphinx ensablé. Ce vestige rappela à A. Mariette un passage de Strabon (*Géographie*, XVII, 807) mentionnant l'existence d'un Sérapéum disparaissant sous le sable à Memphis : « On trouve (à Memphis) [...] un temple de Sérapis dans un endroit tellement sablonneux que les vents y amoncellent des amas de sable sous lesquels nous vîmes des sphinx enterrés, les uns à moitié, les autres jusqu'à

la tête, d'où l'on peut conjecturer que la route vers ce temple ne serait pas sans danger si l'on était surpris par un coup de vent. » Il fut dès lors convaincu qu'il avait découvert le Sérapéum de Memphis, nécropole des taureaux sacrés Apis dans la religion pharaonique et temple de Sérapis à partir de la domination grecque des Lagides.

A. Mariette commença à dégager ce qui se révéla être une allée de sphinx. Au cours de cette fouille, l'égyptologue mit au jour une statue de style résolument grec figurant un personnage assis, drapé dans un *himation* et jouant de la lyre (fig. 3). Immédiatement à la suite de cette première figure apparurent dix autres statues, également de style grec, disposées en hémicycle et dans lesquelles A. Mariette reconnut des grands hommes de la Grèce antique : des poètes et des philosophes (fig. 24).

En poursuivant les déblaiements, une allée dallée qu'A. Mariette nomma le *dromos* surgit des sables. Il constata que ce *dromos* était bordé latéralement par deux banquettes maçonnées qu'il appela, selon le terme arabe et en fonction de leur orientation, les *mastabas* nord et sud. Il découvrit, sur le *mastaba* sud, les statues en calcaire de style grec d'une panthère (fig. 7) et de deux paons faisant la roue (fig. 8 et fig. 9), chevauchés tous trois par un personnage enfant ou adolescent, sans doute Dionysos, puis un faucon à tête humaine barbue, une sphinge et les restes d'une sirène à longue chevelure, conservée maintenant dans les réserves du musée du Caire⁴. Sur le dallage même du *dromos*, apparurent un lion (fig. 15), chevauché par un jeune cavalier dont il ne subsistait que les jambes, ainsi qu'une sirène jouant de la lyre, aujourd'hui visible au musée du Caire⁵ (fig. 23). Sur le *mastaba* nord, vers son extrémité orientale, le fouilleur découvrit un quadrupède à tête léonine, également monté par un jeune cavalier (fig. 13). On l'identifie parfois comme étant Cerbère, le gardien des Enfers.

Excepté les deux statues de sirènes qui ont été transportées dès le milieu du XIX^e siècle au musée de Boulaq, l'ancêtre du musée du Caire, toutes les statues ont été laissées *in situ*. Elles furent peu à peu recouvertes par les sables et tombèrent dans l'oubli, jusqu'à ce que le Service des Antiquités de l'Égypte décide de faire désensabler ce secteur de Saqqarah en 1938. Malheureusement la guerre interrompit les fouilles et le Service des Antiquités fit rapidement ré-ensabler les monuments du Sérapéum dans un souci de conservation des vestiges. En 1950, Jean-Philippe Lauer, architecte à Saqqarah de 1926 à 2001, entreprit une ultime exhumation des statues du Sérapéum. Entre 1950 et 1952, l'helléniste Charles Picard⁶ put ainsi procéder à une étude approfondie des sculptures grecques du Sérapéum de Memphis.

L'Hémicycle des Poètes et des Philosophes, parmi lesquels on parvient non sans difficulté à reconnaître Pindare, Homère et Platon⁷, est aujourd'hui partiellement visible sous un auvent protecteur construit en 1955 (fig. 29). En revanche, les statues représentant des animaux chevauchés par un Dionysos enfant qui se trouvaient sur le *mastaba* sud ont été de nouveau enfouies, toujours pour des raisons de conservation. En effet, les statues taillées dans le calcaire local ont subi d'importantes dégradations depuis leur première découverte par A. Mariette au milieu du XIX^e siècle. Elles ne pouvaient pas rester exposées aux intempéries et aux visiteurs du Sérapéum. Ainsi l'histoire longue et mouvementée de ces monuments nécessite l'étude de la documentation ancienne. Jusqu'à présent nous disposons uniquement de l'ouvrage posthume de A. Mariette⁸ sur le Sérapéum de Memphis, comprenant des dessins au trait des statues (fig. 17-22). La documentation photographique la plus ancienne que nous possédions pour étudier ces sculptures est celle, fort riche, réalisée par J.-P. Lauer et C. Picard dans les années 1950⁹ (fig. 24-28).

Une source jusqu'alors méconnue peut aujourd'hui compléter l'étude des sculptures memphites¹⁰. Il s'agit des photographies réalisées par Théodule Devéria en 1859, huit ans après la découverte des monuments.

Fils du lithographe romantique Achille Devéria et neveu du peintre Eugène Devéria, Théodule Devéria (1831-1871) développa un goût pour l'égyptologie en dessinant les bas-reliefs égyptiens que possédait son père. Il entra au département des antiquités égyptiennes du musée du Louvre en 1855, où il fut plus tard nommé conservateur, et se rendit en Égypte pour la première fois en décembre 1858 à la demande de A. Mariette. Sa mission était de « faire conjointement avec M. Auguste Mariette de nouvelles recherches sur les Antiquités »¹¹. Parti le 10 décembre 1858, il y resta jusqu'en avril 1859, assistant le célèbre égyptologue dans ses fouilles. Ils travaillèrent notamment au dégagement des tombes de l'Ancien Empire à Saqqarah. À cette occasion, Th. Devéria réalisa un certain nombre de photographies des statues grecques du Sérapéum découvertes par A. Mariette quelques années auparavant.

Th. Devéria ne fut pas le seul à pratiquer la photographie sur les sites archéologiques¹² au milieu du XIX^e siècle. En effet, si l'égyptologue allemand Richard Lepsius fut le premier à utiliser la photographie à des fins scientifiques avant 1850, l'emploi de ce procédé tendit à se généraliser à partir du milieu du siècle ; citons notamment Maxime du Camp dans son voyage en Orient avec Flaubert en 1850, qui cependant ne dirigea pas de fouilles. C'est dans ce contexte que Victor Place photographia les fouilles de Khorsabad. De même, l'américain John B. Greene exécuta des calotypes représentant le résultat des fouilles qu'il avait entreprises en 1855 dans le temple funéraire de Ramsès III à Medinet Habou en Égypte. A. Mariette fit reproduire par les photographes parisiens Paul Berthier et Charles Marville le matériel égyptien découvert entre 1851 et 1854 au Sérapéum de Memphis et destiné au musée du Louvre¹³. Alors que les archéologues se servaient exclusivement du dessin et du procédé de l'estampage pour reproduire leurs découvertes, l'avantage de la photographie résidait dans sa rapidité d'exécution ainsi que dans l'exactitude du résultat obtenu. Il est vrai que les savants avaient tendance à reprocher au dessin de ne pas représenter les monuments tels qu'on les trouvait et de trahir leur style original en les représentant systématiquement d'après les canons de l'art classique. Ils établissaient nettement la supériorité de la photographie sur le dessin.

Th. Devéria, chargé du relevé des inscriptions et de l'étude des monuments avec A. Mariette, a réalisé, lors de son séjour, des vues de nombreux objets et monuments dans toute l'Égypte notamment des reliefs de Karnak, d'Edfou, d'Éléphantine, d'Abydos et des tombeaux de Saqqarah. On connaît également de lui de nombreuses reproductions de gravures et de dessins anciens, mais surtout une abondante production liée à ses travaux auprès de A. Mariette. Portraits et paysages viennent enrichir cet ensemble encore peu connu et lui confèrent une étonnante variété¹⁴.

Concernant le Sérapéum de Memphis, dix-sept épreuves (tirages) des sculptures grecques nous sont parvenues. Quinze photographies étaient rassemblées dans un album avec d'autres prises de vues d'Égypte réalisées par Th. Devéria. Elles ont appartenu à Th. Devéria, avant d'être données par sa mère aux Musées Nationaux, sans doute peu de temps après la mort de l'ancien conservateur du Louvre en 1871. Elles ont été attribuées au département des antiquités égyptiennes du musée du Louvre qui a confié les épreuves et les négatifs au musée d'Orsay, en 1986, en échange de tirages modernes. Les deux dernières photographies sont des tirages¹⁵ (fig. 12) du même

négatif (cote RESERVE EI-3-BOITE FOL B, n° 16) et ont été retrouvées récemment dans les collections du département des estampes et des photographies de la Bibliothèque nationale de France. Elles proviennent d'un don¹⁶ fait en 1921 par les héritiers du peintre et photographe Paul Berthier (1822-1912), qui a également participé, en tant que photographe, aux fouilles menées par A. Mariette.

Les dix-sept épreuves semblent avoir été réalisées à partir de vingt-six négatifs, dont vingt-cinq sont conservés au musée d'Orsay et un à la Bibliothèque nationale de France. Th. Devéria a employé la technique du calotype avec un négatif en papier salé qui présente l'avantage d'être mat et d'accentuer les contrastes. Les tirages furent ensuite réalisés sur du papier albuminé qui est plus brillant et plus fréquemment employé à l'époque. La structure fibreuse du négatif sur papier, très appréciée des artistes pour l'aspect « moelleux » des contours, nuit légèrement au rendu précis des détails. Il existe plusieurs négatifs pour le même sujet à photographier. Th. Devéria craignait peut-être de rater la photographie à moins qu'il n'ait cherché à produire des effets différents avec des éclairages variés.

Les fouilles étant terminées depuis quelques années déjà, Th. Devéria n'a pas pu photographier les statues en cours de dégagement. Les photographies représentent donc principalement des vues des statues isolées, selon un point de vue frontal et sans indication d'échelle. Néanmoins, trois photographies présentent un ensemble de deux à quatre statues. Nous pouvons aussi remarquer qu'une épreuve figure deux statues de l'Hémicycle des Poètes et des Philosophes de dos et qu'une autre présente un animal du *dromos* de dos.

Il convient de présenter rapidement l'ensemble des dix-sept épreuves. Deux photographies représentent trois statues de philosophes, l'une est au format vertical (fig. 1), l'autre est horizontale (fig. 2). Une épreuve figure une vue de quatre animaux du groupe du *dromos* (fig. 6). Viennent ensuite les vues de statues isolées, notamment de la première statue de l'Hémicycle, Pindare, dont on conserve deux épreuves (fig. 3 et fig. 4) comme pour le « Cerbère » (fig. 13 et fig. 14). Th. Devéria a aussi réalisé une vue de la panthère (fig. 7) et deux du lion, une du profil droit et l'autre du profil gauche (fig. 15 et fig. 16). Le musée d'Orsay conserve également trois photographies des deux paons du groupe du *dromos* : deux représentent un paon vu de face (fig. 8 et fig. 9). On peut se demander s'il s'agit de deux photographies de la même statue ou si elles reproduisent chacun des deux paons qui composent le groupe animalier ornant le *dromos* de Memphis. L'éclairage étant différent, il est difficile de trancher mais il est tentant d'y voir la représentation des deux paons qui composaient le monument. La troisième photographie représente encore un paon, cette fois-ci vu de dos (fig. 10). Th. Devéria avait également réalisé un tirage des deux premières statues de l'Hémicycle vues de dos (fig. 5). Enfin, les trois dernières photographies de l'ensemble que nous décrivons sont quasiment identiques (fig. 11 et fig. 12). Elles montrent l'une des sirènes (au musée égyptien du Caire, n° 27506) du groupe animalier peu de temps après sa découverte et avant restauration. Les statues sont photographiées seules, dans une vue presque toujours frontale, épurées de tout élément de contexte ou de paysage. L'objectif de ces prises de vues semble donc être documentaire.

Les photographies sont pour la plupart signées et datées par l'auteur. Sur treize des dix-sept épreuves, nous avons l'indication d'une légende en bas des photographies, sur la droite : « Sérapiéum grec de Memphis » et sur la gauche, « T. Devéria phot. 1859 ». Sur trois autres, à savoir l'épreuve de la sirène conservée au musée d'Orsay (fig. 11), le lion

vu du côté droit (fig. 16), et la photographie de la panthère (fig. 7), figure seulement la mention « *Memphis* » écrite, en bas, au milieu ou à droite, sans aucune autre indication. L'une des deux photographies du Cerbère (fig. 13) ne porte, quant à elle, aucune inscription.

Quoi qu'il en soit, on remarque que toutes les sculptures du Sérapéum n'ont pas été photographiées. Malgré le but documentaire de ces photographies, il semble donc qu'il n'y ait pas eu une volonté de reproduire toutes les statues avec un systématisme scientifique qui devait, du reste, être peu fréquent au milieu du XIX^e siècle. L'usage de ces tirages reste énigmatique. Ces photographies étaient-elles de simples souvenirs personnels pour son propriétaire (destinées à l'étude et à la délectation), ou devaient-elles servir d'illustrations pour des publications ? Nous savons en effet que Th. Devéria assistait A. Mariette dans ses écrits ; il était notamment chargé de dessiner les planches des futurs livres de l'archéologue. Il surveilla également l'impression de son ouvrage sur le Sérapéum de Memphis¹⁷, quand ce dernier était retenu au Caire. Il semble donc que la pratique de la photographie chez Th. Devéria soit intimement liée à la documentation de ses travaux et à de futures publications, cependant les photographies des sculptures grecques du Sérapéum de Memphis n'ont manifestement jamais été publiées.

L'histoire de certaines photographies suscite quelques interrogations sur leur parcours dans les collections. Les trois photographies de la sirène sont, de ce point de vue, surprenantes (fig. 11 et fig. 12). La statue a en effet été classée, selon J.-P. Lauer, dans le lot d'objets revendiqués par l'administration du vice-roi en 1852 et entreposée au Caire¹⁸ jusqu'à la création en 1857 du musée de Boulaq, aménagé sous la direction d'A. Mariette lui-même. Ce musée fut ensuite transféré à Guizeh puis de nouveau au Caire à son emplacement actuel, où la sirène (27506) est toujours exposée. Lors du partage de fouilles en 1852, Th. Devéria n'était pas en Égypte et ne pratiquait pas encore la photographie, qu'il n'aurait commencée qu'en 1854, après y avoir été initié par son père¹⁹. Or la photographie de la sirène qui est conservée à la Bibliothèque nationale est bien signée par Th. Devéria et datée de 1859. On doit donc en déduire que, bien que les autorités égyptiennes aient décidé d'acquérir la statue de la sirène, celle-ci n'a pas été immédiatement transportée au musée de Boulaq. Elle a dû rester *in situ* au moins jusqu'en 1859.

Il semble que ni J.-P. Lauer ni Ch. Picard ne connaissaient l'existence des photographies de Th. Devéria en 1955²⁰ lors de leur publication sur les sculptures du Sérapéum. J.-P. Lauer découvre deux photographies de Th. Devéria par la suite²¹, lorsqu'un lot de documents photographiques ayant appartenu à Arthur Rhoné, ami de A. Mariette et auteur de *l'Égypte à petites journées*²², a été acquis en vente publique par J. Sainte-Fare Garnot, le directeur de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire. Th. Devéria avait peut-être donné certaines de ses photographies à A. Rhoné²³, avec qui il avait effectué un séjour en Égypte en 1865. Ce lot contenait entre autres une photographie du « Cerbère » et une de la sirène, que J.-P. Lauer attribue bien à Th. Devéria. Ces deux photographies ne sont apparemment plus conservées à l'Institut Français d'Archéologie Orientale. Les inventaires des archives²⁴ de l'Institut ne mentionnent pas la présence actuelle ou passée de photographies de Th. Devéria dans ses fonds. Il s'agit peut-être de deux tirages, aujourd'hui perdus, s'ajoutant à ceux du Musée d'Orsay et de la Bibliothèque nationale de France, à moins que ces deux photographies n'aient été confiées au musée d'Orsay, ou précédemment au musée du Louvre, pour compléter le fonds photographique de Th. Devéria. Toutefois, au musée d'Orsay, il ne subsiste

aucune mention d'une éventuelle provenance de l'Institut Français d'Archéologie Orientale pour ces photographies. L'histoire de ces documents dans les collections demeure donc mystérieuse. On a notamment constaté que tous les négatifs connus correspondent, d'un point de vue iconographique, à des tirages en positif. Le musée d'Orsay ne conserve pas le négatif correspondant à la sirène, cependant nous savons maintenant qu'il en existe un à la Bibliothèque nationale de France. Il est possible que tous les négatifs et que toutes les photographies des sculptures grecques de Memphis n'aient pas encore été retrouvés dans les collections patrimoniales.

Il nous faut étudier de plus près ces photographies afin d'en comprendre l'importance pour l'étude des sculptures grecques du Sérapéum de Memphis. Les œuvres qui composent l'Hémicycle des Poètes et des Philosophes ainsi que les sculptures animalières de Memphis ont été jugées par A. Mariette en trop mauvais état de conservation pour être déplacées et envoyées au musée du Louvre, comme la plupart des autres objets issus de la fouille. Elles ont donc été laissées sur place. Les photographies réalisées par Th. Devéria sont très précieuses, car elles nous montrent les statues peu de temps après leur découverte. Elles témoignent de l'état de conservation des sculptures en 1859. La comparaison avec les dessins au trait d'A. Mariette est particulièrement intéressante.

De l'Hémicycle des Poètes et des Philosophes, Th. Devéria n'a photographié que la statue de Pindare (fig. 3 et fig. 4). On trouve également une vue de dos de cette même sculpture et de la statue se trouvant immédiatement à côté (fig. 5). On constate que, sur son dessin (fig. 17), A. Mariette a restitué le visage du poète Pindare, qui a pu être identifié grâce à une inscription, aujourd'hui disparue, sur le socle de la statue. La photographie de Th. Devéria nous montre bien qu'en 1859 et sans doute dès sa découverte, le visage du Pindare était très endommagé. A. Mariette a donc pris quelques libertés dans ses dessins et n'a pas représenté les statues telles qu'il les voyait mais plutôt telles qu'il les imaginait. De la même manière, A. Mariette a dessiné la figure centrale de l'Hémicycle (fig. 18), qui représente sans doute Homère. Le poète épique est assis et drapé dans un *himation*. D'après le dessin, la tête était conservée, bien que l'on puisse émettre des doutes à ce sujet. En effet, la statue d'Homère a été retrouvée acéphale au cours des fouilles de J.-P. Lauer et Ch. Picard en 1951 (fig. 25 et fig. 31). La tête a été découverte séparée du corps par J.-P. Lauer (fig. 26). Malgré son état extrêmement fragmentaire, elle se singularise par un front haut et dégagé. Les cheveux étaient longs et retombaient sur les épaules. J.-P. Lauer et Ch. Picard distinguent dans les cheveux du poète une couronne de feuillage, probablement de lierre, contrairement au simple bandeau que A. Mariette a dessiné. Il est surprenant que A. Mariette n'ait pas fait apparaître ce détail singulier sur son dessin, ce qui fait penser que l'égyptologue a découvert la statue acéphale et qu'il a imaginé la tête d'après le modèle de celle des statues antiques de l'Homère aveugle qu'il connaissait par ailleurs.

Th. Devéria a fait davantage de photographies des statues animalières du groupe du *dromos*. La photographie de la panthère (fig. 7) concorde avec le dessin de A. Mariette (fig. 19), bien que les bras de l'enfant, que l'on doit reconnaître comme étant le dieu Dionysos, soient brisés plus haut que sur le dessin. De même, la photographie du quadrupède dans lequel on identifie le gardien des Enfers Cerbère (fig. 14), dont les deux têtes latérales ont disparu, montre que le jeune dieu chevauchant le monstre était acéphale en 1859, contrairement à ce qui est figuré sur le dessin (fig. 20). Sur les photographies des paons (fig. 8 et fig. 9), les têtes de l'enfant Dionysos sont également

manquantes, alors que l'un des paons dessiné par A. Mariette est chevauché par un Dionysos ayant conservé sa tête (fig. 21).

La photographie de la sirène est, une fois de plus, très riche d'informations. Les sirènes grecques sont des êtres hybrides mêlant des pattes et des ailes d'oiseaux à un corps de femme. La photographie de Th. Devéria (fig. 11) témoigne de l'état de conservation dans lequel la sirène a été retrouvée par A. Mariette. La sirène gît au sol ; les bras et les pattes, à partir des genoux, étaient perdus. Toute la partie arrière, comprenant les ailes et la queue, était manquante. La lyre que tenait la sirène était détachée du corps et l'on distingue nettement son point d'attache. La différence avec le dessin de A. Mariette, qui avait inclus des restitutions des ailes, des pattes et de la queue, est flagrante (fig. 22). Au musée du Caire, la sculpture a été restaurée entre 1859 et 1903 ; les pattes ont été rajoutées de façon à pouvoir exposer la sirène debout (fig. 23). La queue est également une restauration et la lyre faite d'une carapace de tortue a été remplacée du côté gauche de la sirène. La créature jouait de la lyre en esquissant un pas de danse. La photographie nous apprend que la statue avait subi quelques mutilations légères, en particulier à la pointe du nez, qui a été retouchée, ainsi que sur l'épaule et la partie gauche du buste, où le calcaire présentait de petites épaufrures superficielles. Enfin, l'importance de cette photographie réside dans le fait qu'elle présente à côté de la sirène, à gauche de sa lyre, une deuxième tête féminine dont seul subsistait le visage encadré par quelques mèches de cheveux. Cette tête, ainsi que l'indique la torsion du cou, aurait été tournée et inclinée légèrement vers la droite, tout comme celle de sa voisine, et l'on est en droit de se demander s'il ne s'agit pas là d'une deuxième sirène²⁵ dont l'attitude aurait été sensiblement la même que celle de la première. Dans l'angle inférieur droit de la photographie, contre la tête de la sirène étendue, un fragment de pierre pourrait évoquer la forme d'une lyre. Ce fragment n'aurait-il pas constitué la lyre de la seconde sirène supposée ? Cette hypothèse est aussi séduisante que fragile : la tête et la lyre prouveraient l'existence d'une sirène s'ajoutant aux deux premières conservées au musée du Caire (n° 27506 et n° 27507), qui n'a jamais été signalée, ni par A. Mariette ni en 1951 par J.-P. Lauer. Cette photographie est en tout cas le seul document montrant la sirène avant sa restauration.

Les photographies de Th. Devéria sont primordiales pour l'étude des sculptures grecques du Sérapéum de Memphis, car elles démontrent le manque de fiabilité des dessins d'A. Mariette qui n'avait pu s'empêcher d'ajouter des éléments de restitution. L'égyptologue fournit déjà dans ses croquis une interprétation des statues.

Les photographies de Th. Devéria peuvent également être comparées à des vues plus récentes des sculptures. Ces dernières ont été taillées dans du calcaire de piètre qualité qui avait tendance à s'effriter, comme l'avait déjà constaté A. Mariette²⁶. Selon l'égyptologue, certains monuments du Sérapéum « sont si mal conservés et d'une pierre si friable, que c'était les vouer à une inévitable destruction que d'essayer de les bouger »²⁷. Ils ont donc été laissés sur place. Lors du dernier dégagement en 1951, J.-P. Lauer et Ch. Picard ont découvert les statues bien plus endommagées qu'elles ne l'étaient un siècle auparavant. Le calcaire et le sable sont des matériaux poreux. Lors des intempéries, rares mais pas inexistantes au Caire, l'eau s'infiltre dans les statues par leurs fissures, provoquant la désagrégation du matériau et la disparition des volumes. Les figures animalières du *dromos* sont aujourd'hui toujours enfouies sous le sable, ce qui les préserve tout de même quelque peu de l'érosion et des dégradations qui peuvent être causées par l'homme. L'Hémicycle des Poètes et des Philosophes est quant à lui protégé depuis 1955 par un édifice en béton. Depuis le premier dégagement

réalisé par A. Mariette, on ne peut que constater, en comparant les photographies de Th. Devéria aux photographies récentes, que les statues se dégradent inéluctablement.

La photographie actuelle (fig. 30) de la première statue de l'Hémicycle des Poètes et des Philosophes représentant Pindare peut être mise en parallèle avec la photographie de la même statue réalisée cent cinquante ans plus tôt (fig. 4). La main gauche du poète et la partie supérieure de la lyre ont disparu. L'arrachement du visage s'est amplifié et s'étend jusqu'au sommet du crâne. L'avant-bras droit est manquant, tout comme la jambe droite, qui était déjà fragilisée en 1859 mais pas encore complètement brisée. Les volumes des pectoraux du poète sont mutilés et le bourrelet de plis formé par l'*himation* en laine barrant le torse a totalement disparu. La photographie de Th. Devéria permet par conséquent de comprendre que le poète est dans une position de repos avant ou après sa prestation lyrique, tenant son instrument de la main gauche. La photographie ancienne permet aussi de se rendre compte de la texture et de la souplesse que le sculpteur avait données au manteau de laine que porte Pindare. Le modelé du corps est également bien visible sur la photographie. La détérioration importante de la statue, qui est pourtant la mieux conservée de l'Hémicycle des Poètes et des Philosophes, empêche à présent toute observation d'ordre stylistique.

Les deux photographies du lion (fig. 15 et fig. 16) du groupe animalier du *dromos*, peuvent également être comparées à une photographie plus récente. La statue, comme tous les autres animaux monumentaux en calcaire du Sérapéum, est actuellement enfouie sous le sable de Saqqarah. Les photographies les plus récentes dont nous disposons sont deux vues réalisées durant la campagne de fouilles de J.-P. Lauer dans les années 1950 (fig. 27 et fig. 28). En 1859, la statue était relativement bien conservée, mais la patte postérieure droite était brisée et le buste du Dionysos enfant était déjà fortement rongé par le sable. La jambe gauche du jeune dieu était en revanche particulièrement bien préservée tout comme la tête du fauve. Un siècle plus tard, le corps de l'enfant Dionysos a complètement disparu, la jambe gauche subsiste, mais le drapé qui ceignait les hanches du dieu n'est plus visible, à l'instar des détails de la chaussure qu'il portait. Quant au fauve, l'ensemble de son dos semble être épaupré, rendant la musculature, pourtant très saillante à l'origine, légèrement moins visible. La tête du lion s'est particulièrement dégradée, les volumes sont extrêmement usés. Le museau et les yeux ont disparu, on ne distingue plus que la gueule ouverte de l'animal. On pourrait faire le même constat pour toutes les sculptures grecques du Sérapéum de Memphis. Malgré les mesures de protection qui ont été adoptées, rien ne semble pouvoir endiguer la destruction du temps.

Les photographies de Th. Devéria, conservées principalement au musée d'Orsay mais également à la Bibliothèque nationale de France, figent sur le papier les sculptures grecques découvertes aux abords du Sérapéum de Memphis en 1851. Cet ensemble, composé de dix-sept épreuves positives, constitue la plus ancienne documentation photographique que nous connaissions pour ces sculptures memphites. Elles apparaissent comme un témoignage plus fiable que les dessins réalisés par A. Mariette, témoignant de l'état de conservation des figures au moment de leur découverte au milieu du XIX^e siècle. Ces photographies sont d'autant plus précieuses qu'elles documentent un état de conservation à tout jamais perdu. Elles s'imposent donc comme des outils indispensables à l'étude des sculptures grecques du Sérapéum de Memphis. Elles permettent notamment d'entrevoir le style majestueux des statues, très atténué aujourd'hui par les épreuves du temps.

Si l'intérêt documentaire de ces photographies a avant tout attiré notre attention, il ne faut pas oublier, par ailleurs, que le procédé photographique est toujours une interprétation. Si l'on vante sa fiabilité par rapport au dessin, cette pratique reste éminemment subjective. Dans le cas des photographies qui nous ont intéressés ici, nous pouvons rappeler que toutes les statues grecques du Sérapéum de Memphis n'ont pas été photographiées. Nous ignorons quelles sont les raisons qui ont amené Th. Devéria à faire un choix parmi les sculptures. Il semble, en tout cas, avoir été davantage intéressé par les figures animalières que par les poètes et les philosophes. Nous ne pouvons d'ailleurs que déplorer l'absence de photographies supplémentaires de ces sages de la Grèce antique, que nous avons les plus grandes difficultés à identifier aujourd'hui. Les photographies des sculptures grecques de Th. Devéria sont toutefois primordiales pour l'étude des œuvres d'art qu'elles immortalisent. Elles témoignent aussi de la grande sensibilité du photographe égyptologue, issu d'une famille d'artistes, et ont une dimension artistique autant qu'un aspect documentaire.

Pour voir les illustrations, veuillez cliquer sur le lien suivant : <http://flic.kr/s/aHsjE5E3cK>

BIBLIOGRAPHIE

- AUBENAS, S., Roubert, P.-L. (dir.), *Primitifs de la photographie. Le calotype en France, 1843-1860*, Paris, Gallimard, 2010, p. 71-81.
- BERGMANN, M., The philosophers and the poets in the Sarapieion at Memphis, dans Schultz, P., Hoff (von den), R. (éd.), *Early Hellenistic Portraiture. Image, Style, Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 246-263.
- DAVID, E., *Mariette Pacha (1821-1881)*, Paris, éd. Pygmalion/G. Watelet, 1994.
- EDGAR, C.C., *Greek Sculpture*, Catalogue Général des Antiquités du Musée du Caire, Le Caire, Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, 1903, p. 28-29.
- FEYLER, G., Contribution à l'histoire des origines de la photographie archéologique : 1839-1880, *MEFRA*, 99, n° 2, 1987, p. 1019-1047.
- LAUER, J.-P., Picard, Ch., *Les statues ptolémaïques du Sérapéion de Memphis*, Paris, PUF, 1955.
- LAUER, J.-P., Autour des sirènes musiciennes du Sarapieion de Memphis, *RA* 1957, p. 45-57.
- LAUER, J.-P., Les deux sirènes du Sarapieion de Memphis au musée du Caire. Note complémentaire, *RA* 1959, p. 159-164.
- MARIETTE, A., *Le Sérapéum de Memphis découvert et décrit par Aug. Mariette*, Paris, Gide, 1857.
- MASPERO, G., *Le Sérapéum de Memphis par A. Mariette-pacha publié d'après le manuscrit de l'auteur*, Paris, F. Vieweg, 1882.
- RHONÉ, A., *L'Égypte à petites journées : études et souvenirs, le Caire et ses environs*, Paris, E. Leroux, 1877.

WILCKEN, U., Die griechischen Denkmäler vom Dromos des Serapeums von Memphis, *Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts*, XXXII, 1917, p. 140-203.

NOTES

1. Je remercie M. François Queyrel, directeur d'études en archéologie grecque à l'EPHE, qui m'a donné l'occasion d'écrire cet article, tiré de mon mémoire de master soutenu en 2010 à l'EPHE, ainsi que Raphaële Bertho, et Jean-Philippe Garric, en charge de la publication de la journée d'études « Patrimoine photographié, patrimoine photographique », avec la collaboration d'Anne Szulmajster-Celnikier et de Pierre-Olivier Védrine.
2. Feyler, G., *MEFRA*, 1987, p. 1019-1047
3. David, E., 1994.
4. Edgar, C.C., 1903, p. 28-29, n° 27507.
5. Id., *ibid.*, p. 28, n° 27506.
6. Lauer, J.-P., Picard, C., Paris, 1955.
7. Wilcken, U., *Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts*, XXXII, 1917, p. 140-203 ; Lauer, J.-P., Picard, C., Paris, 1955 ; Bergmann, M., 2007, p. 246-263.
8. Maspero, G., 1882.
9. Lauer, J.-P., Picard, C., Paris, 1955.
10. Bergmann, M., Cambridge, 2007, p. 246-263, qui mentionne pour la première fois ces photographies.
11. David, E., 1994, p. 110.
12. Feyler, G., *MEFRA*, 99, n° 2, 1987, p. 1019-1047.
13. Mariette, A., Paris, 1857, 36 pl.
14. Aubenas, S., Roubert, P.-L. (dir.), Paris, 2010, p. 274.
15. Les deux tirages de la BnF étant identiques, nous n'en avons reproduit qu'un seul ici.
16. Je remercie M. Thomas Cazentre, conservateur en charge de la photographie du XIX^e siècle au département des Estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France, qui m'a donné cette information.
17. Mariette, A., Paris, 1857, p. 30
18. E. David, 1994.
19. Aubenas, S., Roubert, P.-L. (dir.), Paris, 2010, p. 274.
20. Lauer, J.-P., Picard, C., Paris, 1955.
21. Lauer, J.-P., *RA* 50, 1957, p. 45-57.
22. Rhoné, A., Paris, 1877.
23. Aubenas, S., Roubert, P.-L. (dir.), Paris, 2010, p. 274.
24. Je remercie M^{me} Nadine Cherpion, responsable des archives de l'IFAO, de m'avoir transmis cette information.
25. Lauer, J.-P., *RA* 50, 1957, p. 45-57 ; Lauer, J.-P., *RA* 1959, p. 159-164.
26. Maspero, G., Paris, 1882, p. 14.
27. Maspero, G., *o.c.*, p. 29.

RÉSUMÉS

Les photographies de Th. Devéria, conservées principalement au musée d'Orsay mais également à la Bibliothèque nationale de France, figent sur le papier les sculptures grecques découvertes aux abords du Sérapéum de Memphis en 1851. Cet ensemble, composé de dix-sept épreuves positives, constitue la plus ancienne documentation photographique que nous connaissions pour ces sculptures memphites. Elles apparaissent comme un témoignage plus fiable que les dessins réalisés par A. Mariette, attestant l'état de conservation des figures au moment de leur découverte au milieu du XIX^e siècle. Ces photographies sont d'autant plus précieuses qu'elles documentent un état de conservation à tout jamais perdu. Elles s'imposent donc comme des outils indispensables à l'étude des sculptures grecques du Sérapéum de Memphis. Elles permettent notamment d'entrevoir le style majestueux des statues, très atténué aujourd'hui par les épreuves du temps.

AUTEUR

CLÉMENTINE DURAND

Après un premier cycle d'études supérieures à l'École du Louvre où je me suis spécialisée en archéologie grecque et en archéologie égyptienne, j'ai obtenu le diplôme de muséologie de l'École du Louvre en réalisant un mémoire portant sur les collections de l'Égypte gréco-romaine du musée du Louvre. Enfin, dans le cadre du diplôme de Master II en archéologie grecque à l'École Pratique des Hautes Écoles, j'ai réalisé un mémoire de recherche sous la direction de M. François Queyrel sur les sculptures grecques du Sérapéum de Memphis. Je travaille actuellement en tant que chargée de ressources documentaires à l'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA).

Discours photographiques sur le patrimoine

Point de vue photographique sur le patrimoine

Histoire et fortune photographique d'une œuvre d'art : le cas du Laocoon Vatican

Maria-Francesca Bonetti

- 1 Cette intervention porte sur la plus ancienne documentation photographique du Laocoon du Vatican (entre 1848 et 1870 environ). Celle-ci servira d'exemple pour analyser un ensemble de photographies de divers photographes, actifs à Rome dans la période des origines, selon une méthode philologique qui peut rendre compte aussi bien de la documentation historique d'une œuvre d'art que de l'histoire même de la photographie, dans le domaine spécifique qui concerne la connaissance et l'étude du patrimoine artistique.
- 2 L'analyse de quelques-unes des premières images du Laocoon (à partir du calotype de Giacomo Caneva, pour arriver, à travers les différentes prises de vues de Robert Macpherson et de James Anderson, aux photographies de Giuliano Ansiglioni, Giorgio Sommer, Gioacchino Altobelli, Enrico Verzaschi, etc.), également confrontées avec d'autres plus récentes, révèle en effet la complexité d'une question d'un particulier intérêt. Bien qu'il s'agisse d'un des sujets les plus fréquents dans les catalogues des photographes, ces images, d'abord destinées aux amateurs et aux connaisseurs, puis principalement au public des voyageurs et des touristes du Grand Tour, n'ont pas été utilisées pour l'étude, la restauration et la restitution philologique de l'œuvre.
- 3 Il faut donc s'interroger sur les contextes de production des images, sur les divers usages et fonctions de la photographie, sur l'acquisition de différentes modalités de documentation, pour bien comprendre et reconnaître à chaque fois la valeur documentaire d'une image photographique et pour l'utiliser correctement dans le domaine de la conservation du patrimoine.
- 4 Dans l'histoire de la traduction et de la documentation iconographique du Laocoon du Vatican, – à partir du milieu du XIX^e siècle – il faut souligner le rôle primordial des nombreuses reproductions photographiques qui, dès les années succédant à l'invention du nouveau medium (1839), ont été dédiées au chef-d'œuvre des sculpteurs de Rhodes

(Athénodoros, Agésandros et Polidoros) redécouvert en janvier 1506 par Giuliano da Sangallo et Michel-Ange, dans une vigne romaine près de Santa Maria Maggiore et placé, par volonté du Pape Jules II della Rovere, dans la cour octogonale du Belvédère au Vatican.

- 5 Parmi toutes les images que l'on peut trouver dans les collections, cette primauté est certainement évidente. Nous pouvons en donner un exemple à partir d'un corpus – inévitablement lacunaire – de photographies datées de 1840 à 1870 environ, réalisées avant l'emploi du procédé à la gélatine bromure d'argent ; images qui ont déjà fait l'objet d'une étude à l'occasion de l'exposition dédiée au Laocoon, en 2006, à l'occasion des 500 ans du Musée du Vatican.¹
- 6 On a pu confronter ces photographies avec d'autres épreuves, d'autres types d'images aussi et, en outre, avec des sources documentaires nous renseignant sur d'autres prises de vue dont on n'a pas retrouvé d'exemplaires.² Il s'agit en effet de l'un des sujets les plus fréquents dans les répertoires des photographes actifs à Rome au XIX^e siècle dans le nouveau et florissant marché des vues monumentales et des reproductions d'œuvres d'art.
- 7 Il faut dire d'emblée que, bien que ces images représentent un cas exemplaire de documentation artistique pour le XIX^e siècle, et spécifiquement pour l'histoire des relations entre la photographie et la sculpture³ – qui, dès les origines, a caractérisé l'expérimentation et l'élaboration du medium et l'activité de plusieurs opérateurs – elles n'ont pourtant pas été employées pour l'étude, l'analyse et la restauration philologique du Laocoon. Même si elles avaient été réalisées à une époque où les disciplines de l'archéologie et de l'histoire de l'art étaient en train de s'affirmer avec l'aide de la photographie – qui pouvait offrir de nouvelles possibilités en termes de rigueur scientifique, par son « exactitude » et son « objectivité » présumée. Elles furent prises, en effet, pendant une période où le groupe du Laocoon n'eut pas à subir d'importante modification ou intervention⁴ (contrairement à ce qui s'était passé auparavant et qui eut lieu aussi par la suite). Ces images n'ont donc pas eu, de ce point de vue, le rôle documentaire qu'on aurait pu imaginer.
- 8 Dans le cas particulier du Laocoon, les événements et les modifications, toujours au centre de l'attention et des intérêts pour tenter une définition correcte de sa forme originelle et identifier les interventions et les ajouts subis au cours du temps, peuvent être examinés et vérifiés, encore aujourd'hui. Ceci peut se faire seulement sur la base des sources iconographiques précédentes, qui sont sans doute moins précises du point de vue de la reproduction du sujet original, mais qui sont certainement utiles et encore valables comme documents et témoignages.

fig. 1 Giuseppe Bossi, d'après un dessin de Stefano Piale, Laocoonte, eau-forte, dans Johann Joachim Winckelmann, *Storia delle arti e del disegno...*, Roma, 1783-1794, t. II, tav. IV



- 9 Toutes les photographies du XIX^e siècle (à partir du premier calotype de Giacomo Caneva jusqu'aux photographies des années 1870-1880 de Cesare Vasari, des Alinari, etc.) présentent, au contraire, le même état du groupe : c'est-à-dire l'aspect que la sculpture a pris quand elle fut reconstituée au Vatican après son retour de Paris (en 1815) et qu'elle a gardé jusqu'à ce que d'autres interventions mineures aient été effectuées, au début du XX^e siècle, avant la restauration définitive de Filippo Magi en 1957-1960.⁵ Cet aspect, qui correspond plus ou moins à la situation du XVI^e siècle et qui fut donné au Laocöon à l'époque de Pie VI, vers 1780, reste le plus connu et le plus familier des archéologues du XX^e siècle.
- 10 C'est presque le même aspect du Laocöon qu'a vu Goethe pendant ses séjours romains, dans les années 1786-1788. C'est la condition du Laocöon telle qu'elle apparaît dans la gravure de Giuseppe Bossi, d'après un dessin de Stefano Piale, qui fut publiée dans l'édition romaine de l'œuvre de Winckelmann, *Storia delle Arti del Disegno presso gli Antichi*, sous la direction de Carlo Fea (1783-1784).⁶ (fig. 1). Cette image du Laocöon, qui a surtout influencé les différentes analyses critiques sur l'expressivité du groupe, a été fixée pour toujours dans notre mémoire collective, au moins jusqu'à ce qu'on retrouve (en 1905) le bras qui manquait, dénommé « bras Pollack ».
- 11 C'est seulement plus tard, dans les années 1950, dans les reproductions photographiques qui illustrent quelques-unes des plus importantes études sur les restaurations du Laocöon, que l'on retrouve des images montrant des différences dans certains détails, qui semblent avoir échappé à l'attention des chercheurs. Je n'ai pas trouvé, par exemple, d'explications sur les modifications de la main du fils du Laocöon que l'on peut voir sur quelques photographies utilisées par les historiens. En l'absence de documentation sur ce point, il faudrait sans doute reconsidérer l'histoire des

restaurations du Laocoon, au début du XX^e siècle, en tenant compte de ces photographies.⁷

- 12 Par ailleurs, en général, les historiens ont employé les photographies sans préciser leur date de réalisation, le nom du photographe, ou la provenance même de la documentation photographique : des photographies qui, en fait, attestent d'une manière irréfutable d'autres états dans l'existence du Laocoon, qui ne sont pas commentés alors. Ce constat révèle une attitude peu critique, peu consciente d'elle-même, et donc peu scientifique à l'égard d'une source visuelle. Comme toutes les autres sources, les sources photographiques demandent pourtant à être vérifiées, reconnues et comprises, pour être ensuite utilisées correctement comme des documents fiables.
- 13 C'est la raison pour laquelle il faut relever le rôle plus spécifiquement rhétorique, une fonction essentiellement d'éloge et de divulgation, que les premières photographies du Laocoon ont développée dans la connaissance et dans la diffusion du goût et de la culture à l'époque. Elles étaient plus efficaces que d'autres images dans la transmission des valeurs esthétiques et expressives du modèle. Elles donnaient une synthèse visuelle, à portée iconique, destinée à l'imagination, à l'évocation d'un mythe, plutôt qu'à la description analytique des caractères formels et des qualités stylistiques de l'œuvre. Le même rôle est aussi joué par les plus anciennes photographies du Laocoon, qui ne sont pas tirées de l'œuvre originale, mais qui sont réalisées à partir de copies, de réductions en plâtre, en bronze, etc.
- 14 C'est le cas d'un daguerréotype qui se trouve dans les collections du Getty Research Institute⁸ ou du calotype de Nicolas Hennemann, assistant de William Henry Fox Talbot⁹, ou encore des épreuves positives d'Hippolyte Bayard, dans les collections de la Société Française de Photographie.¹⁰ Tous ces exemples attestent la célébrité et la centralité du Laocoon parmi les antiquités gréco-romaines. En outre, ils donnent une idée de l'usage très populaire, au XIX^e siècle, des images photographiques du Laocoon, ainsi que celui des nombreuses statuettes réalisées d'après cette sculpture.¹¹ On doit se rappeler, à ce propos, que des photographes comme James Anderson et surtout Giorgio Sommer ont aussi produit et vendu des copies de sculptures classiques en bronze ou en terre cuite.¹²
- 15 Il faut donc revoir dans cette perspective l'histoire des premières photographies du Laocoon.
- 16 Celles-ci se situent au centre d'un parcours idéal qui va du « purisme » des interprétations des gravures du XVIII^e ou du début du XIX^e siècle, souvent poussé à l'extrême jusqu'à l'abstraction néoclassique des gravures au trait (« *a puro contorno* »)¹³, jusqu'à la variété et à la richesse des séquences de la documentation photographique du XX^e siècle. Fondée sur de nouvelles perceptions et considérations des faits artistiques, consécutives aux nouvelles conceptions issues des avant-gardes, la documentation du XX^e siècle se caractérise par une série de détails et de points de vue, souvent choisis sur la base de critères très subjectifs et individuels.
- 17 Nous pouvons nous en faire une idée dans la série de Pino dell'Aquila réalisée il y a dix ans sous la direction de Salvatore Settis¹⁴, en un binôme qui confirme l'exigence d'une étroite collaboration entre l'historien et le photographe, comme ce fut déjà envisagé par Roberto Longhi dans son essai de 1964, *Il critico accanto al fotografo, al fotocolorista e al documentarista*.¹⁵ On assiste ainsi, maintenant, au dépassement d'une conception exclusivement documentaire et « objective » de la photographie désormais considérée

comme un instrument pour l'interprétation et la reconstitution du réel, obéissant à des codes spécifiques.¹⁶

- 18 Dans les images de la seconde moitié du XIX^e siècle, en revanche, on relève en général une homogénéité, une certaine unité et seulement de petits écarts, souvent difficiles à percevoir, et pourtant significatifs. Si l'on considère attentivement ces écarts, ils peuvent être d'un grand intérêt par rapport à l'histoire même de la photographie, pour identifier les différentes attitudes et les modifications des regards, individuels ou collectifs, portés sur l'œuvre d'art. Ces images sont toujours comme en équilibre instable, entre les deux extrêmes du minimum et du maximum d'informations représentés par les traductions, toutes deux fortement interprétatives, de la gravure des XVIII^e-XIX^e siècles, d'une part, de la photographie contemporaine, de l'autre. Et, bien que ces photographies répètent presque toujours les mêmes points de vue, les mêmes compositions, stéréotypées et puisées dans les schémas visuels établis à travers la tradition graphique précédente et désormais familiers aux connaisseurs et passionnés de l'art, elles ne se résument pas, néanmoins, à la simple « objectivité », sur laquelle la photographie faisait reposer ses valeurs de fidélité, de fiabilité, de crédibilité.

Catalogue et analyse des photographies

1. Giacomo Caneva (Padoue, vers 1813 – Rome, 1865), [*Laocoon*], 1847-1848, papier salé (d'après un négatif papier), 215 × 272 mm, signature manuscrite au verso « G. Caneva » Florence, Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari (inv. BPC F 33)

Cette photographie provient de la collection de Piero Becchetti (Rome). On en connaît au moins deux autres exemplaires en papier salé : dans les collections Alinari, dans un album de 80 photographies de Caneva (sous le titre « Rome / Statues », AVQ A 613/4) et dans un album de la BnF (département des Estampes et de la Photographie, Réserve-VF 88i-4, inv. G122860), don de la Baronne Salomon de Rothschild, comprenant des photographies de Caneva et du vénitien Antonio Fortunato Perini.

Il s'agit probablement de la première reproduction photographique du groupe original du *Laocoon* Vatican. Caneva, qui fut l'un des protagonistes du Cercle du Café Greco à Rome dans les années 1848-1855 environ, est aussi l'un des premiers photographes à réaliser des campagnes de documentation photographique des sculptures classiques dans les Musées romains du Vatican et Capitolins, à partir de 1847-1848. Ces sujets devinrent bientôt indispensables au sein des répertoires des professionnels actifs à Rome dans la seconde moitié du XIX^e siècle et furent très demandés par les clients des photographes : voyageurs, chercheurs, connaisseurs, touristes. Il s'agit probablement aussi d'une des premières photographies de sculpture par Caneva commandées par le ministre français Adolphe Thiers, selon le témoignage de Napoleone Pietrucci, auteur de la première biographie du photographe, dans sa *Biografia degli artisti padovani* (Padova, 1858, p. 68-69).

Pour ce négatif, Caneva a employé l'une des variantes du procédé humide de Blanquart-Evrard, qui avait été présenté à l'Académie des Sciences en 1847 et qui était connu en Italie par la traduction d'Enrico Montucci, publiée en 1847 (*Trattato teorico-pratico di dagherrotipia ed eliografia. Comprendente le più recenti scoperte e l'ultimo perfezionamento dovuto al Signor Blanquart-Evrard, scritto espressamente a Parigi per l'intrapresa dei Segreti Moderni delle Arti e Mestieri dal dottor Enrico Montucci*, Livorno, 1847), mais aussi grâce la présence à Rome du couple Guillot-Saguez.¹⁷

Il faut rappeler que, quelques années plus tard, Caneva, dans son *Trattato pratico di fotografia* (1855), recommandait le négatif sur papier pour « le paysage, les monuments anciens, les rochers, etc. », parce que la texture du papier peut rendre « l'aspérité, la rugosité et l'immense variété des tonalités de la nature... ». Mais, pour un bâtiment moderne, ainsi que pour une statue, une vue, une peinture, une gravure, il fallait selon lui préférer le négatif sur verre, pour obtenir les résultats désirés.¹⁸

À ce moment-là, il s'agit encore d'un négatif sur papier non ciré (le procédé de Le Gray ne fut introduit qu'en 1851), qui donne à l'image un caractère plutôt primitif, avec cependant des effets de clair-obscur très pittoresques, qui étaient appréciés et admirés des artistes.¹⁹

- 19 **2. Photographe non identifié** (actif à Rome vers 1850-1855), [Laocoon], vers 1851-1852, négatif sur papier salé ciré, d'après un tirage original, 416 × 320 mm, Florence, Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari (inv. NVQ F 120)

Même si cette pièce se présente comme un négatif sur papier, il s'agit en fait d'une image obtenue par transparence à partir d'une image positive : de cette façon, on pouvait obtenir des « reproductions » : de nouveaux négatifs. La photographie fait partie d'un groupe de grand format, généralement avec une numérotation et le titre manuscrit à l'encre sur le verso, ce qui permet d'imaginer un usage professionnel de ces images.²⁰

3. James Anderson (Blencarn/Cumberland, 1813 – Rome, 1877)

a)[Laocoon], 1856-1857

Papier salé albuminé (d'après un négatif au collodion, 1850-1852), 367 × 239 mm

Numéro « 36 » dans le négatif

Rome, Archivio Fotografico Comunale, d'après l'album « Rome 1857 » (inv. AF 7031-41)

En bas à droite de l'image, au dessus de la base et à peine visible sur le fond, figure un numéro « 36 » (dans le négatif), caractéristique de la numération primitive d'Anderson, qui a été ensuite effacée et changée dans son inventaire/catalogue.

L'image se trouve dans un album très précieux présenté à l'exposition sur le Cercle du Café Greco (Rome et Paris, 2003)²¹, qui comprend des photographies de Rome de James Anderson, Eugène Constant, Angelo Luswergh et d'autres photographes non identifiés.

²²

b -1) [Laocoon], 1852-1855

Papier salé (d'après un négatif au collodion, vers 1852), 237 × 174 mm

Timbre sec de Spithöver sur le carton de montage

Munich, Collection Dietmar Siegert²³

b -2)[Laocoonte], vers 1855

Papier albuminé (d'après un négatif au collodion, vers 1852), 234 × 175 mm

Florence, Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari (inv. SDC A 13/18)²⁴

Ces deux exemplaires sont tirés du même négatif. On en connaît un autre en papier salé dans la collection de Bruce Lundberg (Guilford, USA).

c) [Laocoon], vers 1858

Papier albuminé (d'après un négatif au collodion, vers 1850-1852), 392 × 288 mm

Numéro « 31 » dans le négatif

Florence, Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari²⁵

L'image se trouve dans un album intitulé « Roma / Belle Arti », contenant 46 photographies de Anderson et Cuccioni. Un autre exemplaire se trouve dans la collection Lundberg, en papier salé, un peu coupé en bas.

Le négatif, dans ce cas, est très semblable à celui de l'exemplaire a), avec le même point de vue. Il se peut qu'ils aient été pris en même temps, ou qu'il s'agisse d'une reproduction dont la numérotation du catalogue avait été changée au moment du tirage.

d -1) [Laocoon], vers 1858-1860

Papier albuminé (d'après un négatif au collodion, vers 1858-1859), 401 × 305 mm

Numéro « 17 » dans le négatif ; timbre sec de Joseph Spithöver sur le carton de montage Modena, Collection Maggia²⁶ (fig. 2)

d -2)[Laocoon], vers 1858-1860

Papier albuminé (d'après un négatif au collodion, vers 1858-1859), 400 × 310 mm

Numéro « 17 » dans le négatif ; timbre sec de Spithöver sur le carton de montage

Florence, Museo della Fotografia Fratelli Alinari (inv. FVQ F 503 58)²⁷

Dans ces deux derniers exemplaires tirés du même négatif, on voit la numération d'Anderson (17) et le numéro « 74 », sur le premier gradin de l'autel, qui correspond à l'inventaire du Musée du Vatican.

Avec ce groupe d'images – qui peuvent être toutes attribuées à James Anderson, grâce aux différents éléments énoncés – nous disposons d'une indication, comme dans le cas de Robert Macpherson, sur la façon d'opérer du photographe à l'égard d'un sujet souvent demandé par des clients aux exigences et aux goûts différents. Il fallait ainsi reproduire le sujet plusieurs fois dans différents formats et en divers moments, en variant aussi le procédé (sinon du négatif, du moins de l'épreuve positive), en changeant un peu le point de vue de la représentation. Ainsi, l'on pouvait toujours offrir des images nouvelles au niveau technique et correspondant à l'état réel du sujet.

Même si la signature du photographe est absente, on peut identifier les photographies d'Anderson grâce à la répétition et à la présence de certains éléments qui le caractérisent. Il en est ainsi du numéro 17, qui correspond au catalogue d'Anderson (1859), pour le format 31 × 47 cm (le même sujet, en format plus petit, 25 × 35 cm, figure sous le numéro 30)²⁸ ; de la présence du timbre de Joseph Spithöver sur le carton de montage (il était le distributeur d'Anderson dans la ville de Rome) ; du contexte de provenance (albums comprenant d'autres photographies du même auteur) ; de quelques éléments spécifiques de la représentation, comme le drap placé derrière la sculpture que l'on retrouve souvent dans les images des statues du Musée Vatican et du Musée du Capitole réalisées par Anderson.

fig. 2 James Anderson, [*Laocoon*], 1858-1860, papier albuminé (d'après négatif collodion, 1858-1859), Modena, Collection Maggia



La succession chronologique a été établie à partir des éléments décrits, surtout au niveau des procédés techniques employés et grâce à l'analyse des changements d'état de la sculpture. En effet, on voit, dans les dernières épreuves, le numéro 74 qui avait été ajouté dans l'inventaire du Musée, probablement vers les années 1858-1859 ; époque à laquelle remonte aussi la publication du premier catalogue d'Anderson, où le sujet figure sous le numéro 17, qui apparaît dans les dernières épreuves d). À cette date, de plus, le coin de la base en marbre du groupe est restauré. Tandis que dans les précédentes épreuves il est encore émoussé.

Il faut encore remarquer la beauté, la profondeur, la qualité de la première épreuve a), un des moments de gloire d'Anderson. La sculpture, plongée dans l'obscurité du fond, ressort presque mystérieusement, dramatisée et exaltée dans sa clarté. L'image semble obtenue avec une lumière artificielle (au magnésium), avec des effets qui évoquent peut-être les conditions des visites nocturnes aux Musées, à la lumière des torches, pratiquées au cours des XVIII^e et XIX^e siècles.

4. Robert Macpherson (Edinburgh, 1814/1815 – Rome, 1872)

a) [*The Laöcoon. Vatican Museum*], vers 1855-1860

Papier albuminé (d'après un négatif au collodion - procédé Taupenot, 1855), 340 × 257 mm

Sur le carton du support, timbre sec de Macpherson avec le numéro « 81 » manuscrit
Florence, Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari (inv. FVQ F 158602)²⁹

b) [*The Laöcoon. Vatican Museum*], vers 1855-1860

Papier albuminé (d'après un négatif au collodion - procédé Taupenot, 1855), 392 × 292 mm

Timbre sec de Macpherson avec le numéro « 81 » manuscrit sur le carton de montage
Florence, Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari (inv. AVQ A 238/4)³⁰

c) [*The Laöcoon. Vatican Museum*], vers 1860

Papier albuminé (d'après un négatif au collodion - procédé Taupenot, 1858-1859), 352 × 265 mm

Timbre sec de Macpherson avec le numéro « 81 » manuscrit sur le carton de montage
Florence, Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari (inv. FBQ A 6263/21)³¹

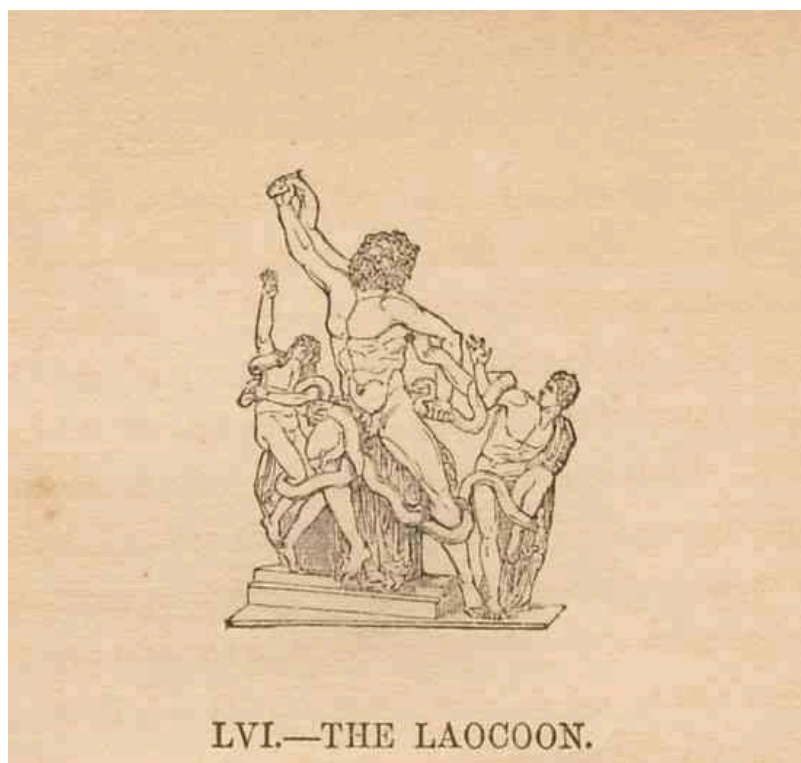
d) [*The Laöcoon. Vatican Museum*], 1868

Papier albuminé (d'après un négatif au collodion - procédé Taupenot, vers 1860), 175 × 115 mm Numéro « 56 » manuscrit sur le carton de montage

Florence, Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari (dans l'album « Vatican Sculpture/ R. Macpherson/ Rome », inv. AVQ A 1573/56)³²

Parmi les nombreux sujets photographiés par Robert Macpherson, le *Laocoon* fut envoyé par Paolo Volpicelli à l'Académie de Sciences de Paris en 1855, pour montrer la qualité du procédé de Taupenot (le collodion albuminé sec), pour donner « une idée concrète de ce qui se fait à Rome de meilleur en ce genre ». Chaque image est ici différente, comme dans le cas d'Anderson. Il faut remarquer qu'en 1863 Macpherson publie un petit guide des sculptures dans les Musées du Vatican, illustré avec des gravures en bois exécutées par sa femme, Louisa Gerardine Bate, nièce de l'écrivaine Anna Jameson, à partir de ses photographies.³³ (fig. 3)

fig. 3 Louisa Gerardine Bate, *Laocoon* (d'après photographie de Robert Macpherson), gravure en bois, dans Robert Macpherson, *Vatican Sculptures...*, Londra, 1863 (b), tav. LVI



Dans ces images, le Laocöon n'est pas vu frontalement, mais il y a un écart accentué vers le fond à gauche, surtout dans la deuxième épreuve.

On est sûr que Macpherson avait réalisé tous ses négatifs du Laocöon avant 1860, puisque, comme l'indiquent les registres d'autorisation, il n'a pas demandé d'autorisation pour photographier la statue après cette date. Mais on peut aussi établir une succession chronologique, parce que, dans les deux dernières images, le coin à

droite de la base en marbre apparaît restauré, tandis que, sur le gradin, on voit aussi le numéro 74 de l'inventaire du Musée.

L'exemplaire d), de format différent, se trouve dans un album portant une dédicace du photographe : « To Mr. William Bevan / from R. Macpherson with his best wishes / Rome 29th October 1868 ».

Le numéro 81 correspond aux catalogues généraux de Macpherson des années 1857, 1858, 1862, 1863, 1871 ; tandis que le numéro 56 correspond au catalogue spécifique de Macpherson, dédié au Musée du Vatican en 1862 et au guide des sculptures du Vatican publié en 1863.³⁴

5. Fratelli d'Alessandri (attr.) (actifs à Rome dès 1856), [*Laocoon*], vers 1856-1857
Papier albuminé (d'après un négatif au collodion, vers 1856-1857), 204 × 165 mm
Numéro « VIII » en bas Paris, Collection Garric (**fig 4**)

fig. 4 Fratelli D'Alessandri, [*Laocoon*], 1860 ca, papier albuminé (d'après négatif collodion, 1857-1858), Paris, Collection Garric



Cette photographie figure dans un album datant environ de 1860, avec photographies des Frères d'Alessandri, de James Anderson, de Robert Rive et d'Alinari. Elle est attribuée sur la base du contexte de provenance et pour les analogies avec les premières séries en petit format des d'Alessandri.

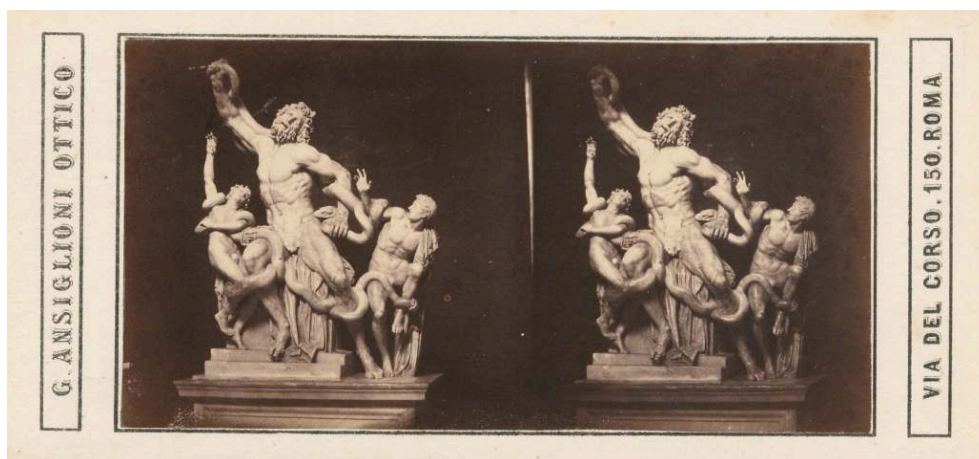
Il y a une petite pièce de la corniche de la base de la statue qui manque et qui par la suite a été restaurée, d'autre part, le coin à droite n'est plus émoussé. La photographie a probablement été exécutée dans une période comprise entre les premières photographies d'Anderson et Macpherson et avant 1858-1859, lorsque l'on ajoute sur le gradin de l'autel le numéro d'inventaire du Musée, « 74 ».

On peut donc envisager, pour cette prise de vue une datation vers 1856-1857, puisque ce manque dans la corniche fut ensuite restauré. Pour ces années, nous n'avons pas la documentation concernant les demandes d'autorisation, mais nous savons que les

Frères d'Alessandri revinrent sur le sujet ultérieurement. Dans le *Registre* des autorisations (ASMV, *Registre I*, 1860-1888), ils figurent en effet en date du 10 septembre 1863.

- 20 **6. Giuliano Ansiglioni** (actif à Rome, vers 1855-1865), *Laocoonte al Vaticano*, 1861-1862 Papier albuminé (d'après un négatif au collodion), 68 × 133 mm (85 × 174 mm) Rome, Istituto Nazionale per la Grafica, fonds Otello Rossi (inv. 5336/5) (fig.5)

fig. 5 Giuliano Ansiglioni, *Laocoonte al Vaticano*, 1861-1862, papier albuminé (d'après négatif collodion), Rome, Istituto Nazionale per la Grafica, fonds Otello Rossi



La date de la photographie peut être située sur la base des autorisations reçues par les photographes le 15 juin 1861 et le 18 février 1862 (ASMV, *Registro I*, 1860-1888). Sur le gradin de l'autel on voit le numéro 74, comme dans les photographies d'Anderson et de Macpherson.

L'opticien Giuliano Ansiglioni s'était spécialisé dans la photographie stéréoscopique qui permettait de restituer la tridimensionnalité des sculptures et qui devint très populaire pour ses effets mimétiques. Les stéréoscopies connurent un vrai grand succès à l'Exposition Universelle de Londres en 1862, dans la période même du travail d'Ansiglioni.³⁵

7. Tommaso Cuccioni (1790 ca – Rome, 1864), [*Laocoon*], vers 1862-1863 Papier albuminé (d'après un négatif au collodion, 1862-1863), 298 × 219 mm

Timbre sec « Fotografia Cuccioni / Rome / Via Condotti 19 »

Florence, Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari (inv. FCC F 22902)³⁶

Cuccioni avait participé à l'Exposition de la Société Française de Photographie en 1859. Il y avait présenté de grandes vues de Rome et le Laocoon.³⁷ Ces photographies furent très appréciées des critiques, comme Philippe Burty et Ernest Lacan qui contribuèrent ainsi au succès de Cuccioni, graveur et marchand d'estampes et de photographies, puis photographe.³⁸ Nous avons ici une image différente du groupe, sûrement réalisée quelques années plus tard. Cuccioni avait demandé l'autorisation de photographier dans le Musée du Vatican le 4 septembre 1862 (pour deux mois) et encore le 21 juillet 1863 (pour deux mois). L'image montre en effet le numéro d'inventaire de la statue 74, comme il se présentait dans les années 1862-1863, c'est-à-dire après la documentation d'Ansiglioni et avant le travail au Vatican de Giorgio Sommer. Dans la photographie de Sommer (autorisation du 2 juillet 1863)³⁹, on voit en effet le numéro 74 dans la même graphie que celle qui figure dans une photographie de Michele Mang⁴⁰, qui avait lui

obtenu l'autorisation de réaliser des photographies au Vatican le 2 août 1864 (pour un mois).

8. Gioacchino Altobelli (Terni, 1814 – Rome, après 1878), [*Laocoonte*], vers 1867-1868
Papier albuminé (d'après un négatif au collodion, vers 1867-1868), 251 × 182 mm
Paris, Collection Garric (**fig.6**)

Un autre exemplaire du même négatif est dans les Collections du Musée Alinari (inv. BCC F 744), avec les légendes dans l'image : « Laocoonte » (en bas, à gauche), et « Vat. n° 33 » (à droite).⁴¹

Gioacchino Altobelli, tout comme Anderson et Macpherson, revient sur le sujet du Laocoon plusieurs fois. On connaît en effet des photographies pouvant lui être attribuées, qui correspondent au moins à trois différents négatifs.

fig. 6 Gioacchino Altobelli, [*Laocoonte*], 1867-1868, papier albuminé (d'après négatif collodion, 1867-1868), Paris, Collection Garric



Dans la collection de Bruce Lundberg (Guilford, USA) il y a deux autres photographies dans des albums d'Altobelli, les deux portant le même numéro « 33 » dans l'image, mais d'après des négatifs divers. En particulier, une première photographie (papier albuminé, 350 × 250 mm circa), avec une légende dans l'image très semblable à celle qui figure dans l'exemplaire de la Collection Alinari, a été réalisée probablement autour de 1858-1860. On y voit le numéro « 74 » dans la même position et la même graphie que pour les photographies d'Anderson, de Macpherson et d'Ansighioni.

L'autre image de la Collection Lundberg présente le numéro « 74 », comme dans l'image des Collections Garric et Alinari et peut donc avoir été réalisée dans la même période, en 1867-1868, quand Altobelli obtient deux fois l'autorisation pour photographier les statues principales dans le Musée Vatican (le 29 juin 1867, pour deux mois et le 21 octobre 1868, pour deux mois). À ce moment, le numéro d'inventaire du Musée a

changé de forme à nouveau, avant d'être supprimé dans une intervention ultérieure, probablement autour de 1869-1870 (voir la photographie de Verzaschi).

Altobelli, qui dans les années 1858-1865 a été associé à Pompeo Molins, suit dans ses images la composition centrale et rigoureuse de Cuccioni et de Sommer, bien qu'il n'arrive pas aux mêmes résultats de définition plastique de la sculpture et aux mêmes effets de clair-obscur que ce dernier.

9. Enrico Verzaschi (actif à Rome, vers 1860 – après 1877)

a) [*Laocoonte*], vers 1870-1875

Papier albuminé (d'après un négatif au collodion, 1870), 249 × 190 mm

Numéro « 2543 » dans le négatif, en bas à gauche

Paris, Collection Garric (**fig.7**)

fig.7 Enrico Verzaschi, [*Laocoonte*], 1870-1875, papier albuminé (d'après négatif collodion, 1870), Paris, Collection Garric



fig.8 Enrico Verzaschi, [*Laocoonte*], 1870-1875, papier albuminée (d'après négatif collodion, 1870), Modena, Collection Maggia



b) [*Laocoonte*], vers 1870-1875

Papier albuminé (d'après un négatif au collodion, 1870), 392 × 276 mm

Numéro « 3328 » dans le négatif, en bas

Florence, Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari (inv. BCC F 771)⁴²

Un autre exemplaire dans un album de Verzaschi dans la Collection Maggia (Modène)⁴³.

(fig.8)

Ces images sont reconnues et attribuées sur la base de la numération des négatifs, qui correspond au catalogue de Verzaschi, et sur le contexte de provenance. Dans le catalogue de Verzaschi (1873), le Laocoon est indiqué au numéro 3328, pour le format 41 × 27 cm et au numéro 2543, pour le format 21 × 27 cm⁴⁴.

Il a réalisé les deux négatifs dans différents formats, en 1870. Bien que, durant cette période, son établissement photographique ait été dirigé par Goacchino Altobelli, nous avons néanmoins des raisons de penser que l'auteur de ces photographies est Verzaschi. Il avait demandé et reçu en effet l'autorisation le 13 mai 1870 (pour trois mois) et ces images présentent un aspect assez différent de celui des photographies d'Altobelli.

Dans les photographies de Verzaschi, le numéro d'inventaire du Musée (74) a désormais disparu, bien qu'il reste ensuite dans les inventaires du Vatican pour identifier l'œuvre.

Conclusions

²¹ Comme on a l'a vu à travers toute cette série d'épreuves, il y a dans les années 1850-1860 des images plus personnalisées, pleines de suggestions « pittoresques », éloignées de l'abstraction et de la décontextualisation néoclassique, comme celles de Giacomo Caneva, de James Anderson ou de Robert Macpherson. Ceux-ci travaillèrent

surtout pour une clientèle assez sophistiquée et cultivée de collectionneurs, d'artistes et de voyageurs très sensibles aux valeurs esthétiques et aux tensions expressives de la photographie. Dans les années 1860-1870, grâce à la simplification des procédés, on passe à une production en série plus commerciale, qui se caractérise par l'affirmation et la divulgation d'images standardisées, à la vocation plus clairement documentaire, certainement plus conformes à la demande de reproductions d'œuvre d'art pour un public plus varié, mais moins exigeant.

- 22 Les photographies des professionnels qui florissaient à Rome à l'époque du collodion (Tommaso Cuccioni, Gioacchino Altobelli, Giorgio Sommer, Enrico Verzaschi, etc.), présentent en général une disposition commune vers des choix figuratifs et des pratiques plutôt conventionnelles, de plus en plus fixés dans un schéma très strict et rigoureux, avec un point de vue central, frontal, avec un usage des contrastes de lumière plus marqués, avec la pratique du détournement. Tous ces éléments accentuent l'éloignement physique et émotif du sujet, l'isolement et la décontextualisation de la figure sur le fond neutre et épuré de tout autre élément, en donnant des images nettes, précises et bien définies, dont le caractère est empreint d'un esprit académique et « puriste ».
- 23 La précision et la rigueur de ces images témoignent de la coïncidence du point de vue du photographe avec celui qu'on imagine plus facilement avoir été le point de vue principal voulu par les auteurs de l'œuvre. Comme le théoriseront quelques années plus tard Heinrich Wölfflin (1896)⁴⁵, pour respecter dans les photographies des sculptures le point de vue voulu par l'artiste, les photographes des années 1860-1870 semblent en effet respecter les règles fixées dans l'art de la fin de l'hellénisme, « d'une sculpture avec un seul point de vue ». La mise en place du Laocoon dans une niche de la cour octogonale du Belvedere, en effet, semble renvoyer à cette conscience, à la notion que la statue devait être regardée d'un seul point de vue, presque comme un bas-relief. Même dans sa mise en place temporaire au Musée Napoléon à Paris⁴⁶, le Laocoon était dans une niche et s'offrait aux spectateurs comme s'il voulait échapper à toute profondeur, suivant un point de vue unique et parfaitement frontal, tout comme dans les photographies que nous venons de décrire.

BIBLIOGRAPHIE

ASMV : Archivio Segreto dei Musei Vaticani

ANDERSON J., *Catalogue des photographies de Rome de James Anderson*, Rome, 1859.

Antiquity & Photography. Early Views of Ancient Mediterranean Sites (textes de LYONS C.L., PAPADOPOULOS J.K., STEWART L. S., SZEGEDY-MASZAK A.), Los Angeles, 2005.

BECCHETTI P., *La fotografia a Roma dalle origini al 1915*, Rome, 1983.

BECCHETTI P., *Giacomo Caneva e la Scuola Fotografica Romana (1847-1855)*, Florence, 1989

BECCHETTI P., PIETRANGELI C., *Un inglese fotografo a Roma. Robert Macpherson*, Rome, 1987.

BERGSTEIN M., The Mystification of Antiquity under Pius IX. The Photography of Sculpture in Rome, 1846-1878, dans Johnson G. A. (éd.), *Sculpture and Photography. Envisioning the third dimension*, Cambridge, 1998, p. 35-50.

BILLETTER E. (éd.), *Skulptur im Licht der Fotografie. Von Bayard bis Mapplethorpe*, Disburg, 1997.

BONETTI M. F., Documentazione e fortuna fotografica del Laocoonte (1840-1870), dans BURANELLI F., LIVERANI P., NESSELRATH P. (éd.), *Laocoonte. Alle origini dei Musei Vaticani*, Rome, 2006, p. 79-81 et p. 184-192.

BONETTI M. F. (éd.), avec DALL'OLIO C., PRANDI A., *Rome. 1840-1870. La fotografia, il collezionista e lo storico*, Rome, 2008.

BONETTI M.F., Talbot et l'introduction du calotype en Italie, dans *Éloge du négatif. Les débuts de la photographie sur papier en Italie (1846-1862)*, Paris, 2010, p. 25-35.

BURANELLI F., LIVERANI P., NESSELRATH P. (éd.), *Laocoonte. Alle origini dei Musei Vaticani*, Rome, 2006.

CANEVA G., *Della Fotografia. Trattato pratico di Giacomo Caneva pittore prospettico*, Rome, 1855 (réimpression en fac-simile : Florence, 1985, avec une note de Zannier I.).

CARTIER-BRESSON A., Le travail du négatif : l'Italie, un champ expérimental pour les pionniers de la photographie, dans *Éloge du négatif. Les débuts de la photographie sur papier en Italie (1846-1862)*, Paris, 2010, p. 17-23.

CARTIER-BRESSON A., MARGIOTTA A. (éd.), *Roma 1850. Il Circolo dei pittori fotografi del Caffè Greco / Rome 1850. Le Cercle des artistes photographes du Café Greco*, Milan, 2003.

Catalogue de la troisième exposition de la Société Française de Photographie comprenant les œuvres des photographes français et étrangers, Paris, 1859.

CESTELLI GUIDI B., Il fotografo al museo, dans Wölfflin H., *Fotografare la scultura* (éd. Cestelli Guidi B.), Mantoue, 2008, p. 40-67.

CONTI A., Vicende e cultura del restauro, dans *Storia dell'arte italiana*, vol. 10 : *Conservazione, falso, restauro*, Turin, 1981, p. 39-112.

FAWCETT T., Plane Surfaces and Solid Bodies: Reproducing Three-Dimensional Art in the Nineteenth Century, *Visual Resources*, IV, 1, 1987, p. 1-23.

GERNSHEIM H., James Anderson 1813-1877, *Fotologia*, 6, 1986, p. 17-23.

HAMBER A. J., « A Higher Branch of the Art ». *Photographing the Fine Arts in England. 1839-1880*, Londres, 1996.

HASKELL F., Penny N., *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica 1500-1900*, Turin, 1984 (1^{re} éd., New Haven -London, 1981).

JOHNSON G. A. (éd.), *Sculpture and Photography. Envisioning the third dimension*, Cambridge, 1998.

LONGHI R., Il critico accanto al fotografo, al fotocolorista e al documentarista, *Paragone*, 1964, n. 169, p. 29-38.

MACPHERSON R., *Macpherson's Photographs Rome*, 4, Via Strozzi, 1857 [liste de 150 sujets].

MACPHERSON R., *Macpherson's Photographs Rome*, 192. Via di Ripetta, 1858 [liste de 163 sujets].

MACPHERSON R., *Macpherson's Photographs Rome*, 1 March 1862 (a) [liste de 294 sujets].

MACPHERSON R., *Macpherson's Vatican Sculptures*, 132 in all, including six Interiors of Halls of the Vatican, 1st. August 1862 (b) [liste de 126 sujets numérotés].

- MACPHERSON R., *Macpherson's Photographs Rome*, 1st August 1863 [liste de 305 sujets].
- MACPHERSON R., *Vatican Sculptures, selected, and arranged in the order in which they are found in the galleries, briefly explained by Robert Macpherson*, Rome, London, 1863 (b).
- MACPHERSON R., *Macpherson's Vatican Sculptures, 134 in all, including six Interiors of the Vatican*, 1st March 1868 [liste de 128 sujets numérotés].
- MACPHERSON R., *Macpherson's Photographs*, Rome, December 1871 [liste de 420 sujets].
- MAGI F., Il ripristino del Laocoonte, *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Memorie*, s. III, IX, 1, Cité du Vatican, 1960.
- MAGI F. et BERTELLI C., Laocoonte, dans *Enciclopedia dell'Arte Antica*, vol. IV, Rome, 1961, *ad vocem*.
- MESSINA M. G. (éd.), *Scultura e fotografia. Questioni di luce*, Florence, 2001.
- MIRAGLIA M., Giorgio Sommer, un tedesco in Italia, dans Miraglia M., Pohlmann U. (éd.), *Un viaggio fra mito e realtà. Giorgio Sommer fotografo in Italia 1857-1891*, Rome, 1992, p. 11-32.
- PARRY JANIS E., *The Kiss of Apollo. Photography and Sculpture 1845 to the Present*, San Francisco, 1991.
- Photographie/Sculpture*, Paris, 1991.
- PRANDI A., La fortuna del Laocoonte dalla sua scoperta nelle Terme di Tito, *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, N.S., III, 1954, p. 78-108.
- Pygmalion Photographe. La sculpture devant la caméra 1844-1936* (textes de Mason R. M., Pinet H., Wölfflin H.), Genève, 1985.
- REBAUDO L., I restauri del Laocoonte, dans Settis S., *Laocoonte. Fama e stile*, Rome, 1999, p. 231-258.
- RITTER D. (éd.), *Rome 1846-1870. James Anderson und die Maler-Fotografen. Sammlung Siegert*, Heidelberg, 2005.
- SCHAAF L. J., *Sun Pictures 10. British Paper Negatives 1839-1864*, New York, 2001.
- SETTIS S., *Laocoonte. Fama e stile*, Rome, 1999.
- SNYDER J., Nineteenth-Century Photography of Sculpture and the Rhetoric of Substitution, dans Johnson G. A. (éd.), *Sculpture and Photography. Envisioning the third dimension*, Cambridge, 1998, p. 21-34.
- SPALLETTI E., La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930), dans *Storia dell'arte italiana*, vol. 2 : *L'artista e il pubblico*, Turin, 1979, p. 417-484.
- VERGARA CAFFARELLI E., Studio per la restituzione del Laocoonte, *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, N.S., III, 1954, p. 78-108.
- VERZASCHI E., *Premiato Stabilimento Fotografico di Enrico verzaschi, Roma, Via del Corso 135, 135A, 136. Catalogo generale*, Rome, 1873.
- WINCKELMANN J. J., *Storia delle Arti del Disegno presso gli Antichi di Giovanni Winckelmann. Tradotta dal tedesco e in questa edizione corretta e aumentata dall'abate Carlo Fea*, Giureconsulto, Roma, 1783-1784, 3 tomi (t. II, 1783, p. 240-244).
- WOLFFIN H., Wie man Skulpturen aufnehmen soll, *Zeitschrift für bildende Kunst*, VII, 1896, p. 224-228 ; VIII, 1897, p. 294-297.
- WOLFFIN H., *Fotografare la scultura* (éd. Cestelli Guidi B.), Mantoue, 2008.

NOTES

1. Bonetti, 2006.
2. Je tiens à remercier les institutions et les collectionneurs qui ont mis à disposition leurs images pour cette étude : Museo di Roma-Archivio Fotografico del Comune di Roma (Rome), Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari (Florence), Bruce Lundberg (Guilford, USA), Filippo Maggia (Somma Lombardo, Varese), Paolo Vampa (Roma), Christian Kempf. Je remercie surtout Philippe Jarjat qui a collaboré à la recherche et qui m'a permis de consulter les informations relevées dans les registres des demandes et des autorisations à réaliser des copies dans les Musées du Vatican (ASMV, *Registro I*, 1860-1888). Dans plusieurs cas, en effet, ces documents ont été très utiles pour dater les images et reconstituer leur histoire – comme vous verrez ensuite – même s'ils existent seulement à partir du 1860. Malheureusement nous n'avons pas ce genre d'information pour toute la période précédente.
3. Pour les relations photographie-sculpture, voir surtout : *Pygmalion Photographe*, 1985 ; Fawcett, 1987 ; Parry Janis, 1991 ; *Photographie/Sculpture*, 1991 ; Hamber, 1996 ; Billeter, 1997 ; Bergstein, 1998 et Snyder, 1998, dans Johnson, 1998 ; Messina, 2001.
4. Il convient de faire une exception pour l'apposition et la substitution du numéro d'inventaire du musée (« 74 ») sur le premier gradin de l'autel sur lequel se dresse le Laocoon et qu'on a pu dater, grâce à la comparaison de différentes photographies (d'Anderson, Macpherson et autres), à partir de 1858-1859.
5. Pour les restaurations du Laocoon, voir Vergara Caffarelli, 1954 ; Magi, 1960 ; Rebaudo, 1999.
6. Winckelmann, 1783-1784, t. II (1783), planche IV (visible aussi dans Settis, 1999, fig. 73). Pour la datation de cette gravure (1784-1785), voir Rebaudo, 1999, p. 250-251.
7. Voir, par exemple, Vergara Caffarelli, 1954, p. 30, fig. 1 (« Roma, Musei Vaticani. Il gruppo del Laocoonte nello stato attuale ») ; Magi, 1960, tav. 1 (« Il Laocoonte tradizionale prima del ripristino ») et fig. 7 (« Il Laocoonte con il lastrone di posa estratto e sollevato dalla base ») ; Magi, Bertelli, 1961, p. 467, fig. 547 (« Il gruppo prima dei recenti restauri ») ; Conti, 1981, photo n° 59 (« Laocoonte restaurato secondo la ricostruzione di Giovannangelo Montorsoli, Roma, Vaticano, Museo Pio-Clementino », photographie Musei Vaticani) ; Settis, 1999, fig. 78 (« Laocoonte (prima del restauro del 1959) », photographie Alinari).
8. Photographie inconnu, *Laocoon (statuette en plâtre)*, stéréoscopie en daguerréotype, années 1850, Los Angeles, Getty Research Institute (GRI 2005.R.3), publiée dans *Antiquity & Photography*, 2005, p. VIII.
9. Nicolaas Henneman (avec William Henry Fox Talbot ?), *Statuette du Laocoon*, 1845, calotype (papier ciré), 177 × 212 (collection Marie Thérèse et André Jammes (Schaaf 1802), publiée dans Parris Janis, 1991, p. 13, fig. 3 ; *Pygmalion Photographe*, 1985, p. 66, n° 21 ; Schaaf 2001, p. 18-19.
10. Voir *Photographie/Sculpture*, 1991, p. 29.
11. Voir Haskell, Penny, 1984, p. 337-343 (n° 50, Laocoon) et Fawcett, 1987.
12. Pour Anderson, voir Gernsheim, 1986, p. 20 ; pour Sommer, voir Miraglia, 1992, p. 28-29.
13. Voir, par exemple, Prandi, 1954, p. 100, fig. 16 et p. 101, fig. 17, mais aussi les illustrations dans Macpherson, 1863 (b). Pour l'analyse critique de ce genre de gravures, voir surtout Spalletti, 1979.
14. Settis, 1999.
15. Longhi, 1964. Voir aussi Spalletti, 1979, p. 479.
16. Voir aussi la plus récente campagne de photographies du Laocoon de Giovanni Ricci Novara, dans Buranelli, Liverani, Nesselrath, 2006, p. 99-116.
17. Voir Cartier-Bresson, 2010, p. 18-19 et Bonetti, 2010, p. 31 (et p. 220 pour la biographie de Giacomo Caneva).
18. Caneva, 1855, p. 3.
19. Voir Becchetti, 1989, p. 111 et Bonetti, 2006, p. 184-185, n° 81.

20. Voir Bonetti, 2006, p. 185, n° 82.
21. Cartier-Bresson, Margiotta, 2003.
22. Voir Bonetti, *op. cit.*, p. 186, n° 83 a.
23. Voir Billeter, 1997, p. 162, n° 82 et dans Ritter, 2005, p. 89.
24. Voir Bonetti, 2006, p. 186, n° 83 b.
25. *Ibid.*, p. 186, n° 83 c.
26. Voir Bonetti, 2008, p. 94, et p. 147, n° 17.
27. Voir Bonetti, 2006, p. 186, n° 83 d.
28. Anderson, 1859, p. 5, n° 17 et p. 12, n° 30.
29. Voir Bonetti, 2006, p. 187, n° 84 a.
30. *Ibid.*, n° 84 b. Un autre exemplaire a été publié dans Becchetti, Pietrangeli, 1987, p. 148.
31. *Ibid.*, n° 84 c.
32. *Ibid.*, n° 84 d.
33. Macpherson, 1863 (b). Une seconde édition de ce guide fut publiée à Rome en 1873.
34. Voir Macpherson, 1857, 1858, 1862 (a), 1863 (a), 1871, n° 81 ; Macpherson, 1862 (b), n° 56 ; Macpherson, 1863 (b), tav. LVI ; Macpherson, 1868, n° 56.
35. Voir Bonetti, *op. cit.*, p. 189, n° 85.
36. *Ibid.*, p. 190, n° 86.
37. Voir *Catalogue SFP*, 1859, p. 21, nn° 424-429.
38. Voir Becchetti, 1983, p. 293-294.
39. Dans Bonetti, *op. cit.*, p. 190-191, n° 87.
40. Dans la collection de Bruce Lundberg (Guilford, USA). Pour les autorisations, voir ASMV, *Registro I*, 1860-1888.
41. Voir Bonetti, 2006, p. 191, n° 88.
42. *Ibid.*, p. 191-192, n° 89.
43. Voir Bonetti, 2008, p. 172, n° 245.
44. Verzaschi, 1873, p. 12, n° 3328 ; p. 28, n° 2543.
45. Wölfflin, 1896-1897 (publié aussi dans Billeter, 1997, pp. 409-413 et traduit dans *Pygmalion Photographe*, 1985). Voir aussi Wölfflin, 2008, p. 10-38 et Cestelli Guidi 2008.
46. On peut avoir une idée de cette collocation dans l'aquarelle de Benjamin Zix, *Salle de Laocoon*, Paris, Musée du Louvre (dans Buranelli, Liverani, Nesselrath, 2006, p. 59, fig. 26).

RÉSUMÉS

A partir d'une étude détaillée des photographies du Laocoon, Maria Francesca Bonetti propose une analyse de l'évolution des points de vue photographiques dans la photographie de sculpture tout au long du XIX^e siècle, en notant une normalisation dans les années 1860 et 1870. Les photographes adoptent alors un point de vue frontal et une composition épurée, rejoignant ainsi la thèse classique selon laquelle la sculpture est conçue pour être admirée à partir d'un point de vue unique. La mise en perspective de ce corpus d'épreuves et de leur contexte de publication soulève des questions quant à l'usage de ces représentations dans le cadre de l'histoire de l'art.

AUTEUR

MARIA-FRANCESCA BONETTI

MARIA FRANCESCA BONETTI (Rome, 1959), historien de l'art du Ministère de la Culture (Italie), est directeur du Département de la Photographie de l'Istituto Nazionale per la Grafica (Rome). Engagée sur les problèmes de sauvegarde et de valorisation du patrimoine photographique italien, elle a aussi contribué à la définition et à la divulgation des méthodes de protection, de gestion et de catalogage des œuvres photographiques.

Elle a été commissaire d'expositions et directrice de publications sur la photographie ancienne et contemporaine. Parmi ses contributions récentes : *Roma 1840-1870. La fotografia, il collezionista e lo storico* (Roma, 2008), *La Persia Qajar. Fotografi italiani in Iran 1848-1864* (Rome, 2010) ; participation aux expositions *Éloge du négatif. Les débuts de la photographie sur papier en Italie 1846-1862* (Paris-Florence, 2010) et *Arte in Italia dopo la fotografia. 1850-2000* (Rome, 2011).

Le troisième œil. Quelques considérations personnelles entre l'ombre et la lumière

Lorenzo Scaramella

À la mémoire de mon père

« J'ai aimé la dissolution / pour sa sculpture des
secondes, / pour sa soudaine clairvoyance / et sa
noblesse décadente. / Jamais je n'ai vu de plus
sévères visages, / plus sévères, plus
incorruptibles, / plus lourds de sens / que ceux
qui, incertains, / apparaissent progressivement /
depuis les encoignures.
Et cela, je veux le restituer / par flashes / puisque
c'est apparu / par flashes, / car il n'y a de clair
que les flashes. / Seule la main qui efface / sait
écrire comme il faut. / Dans le cuivre se gravent
les mensonges / Mais des hiéroglyphes
révélateurs, / vite effacés, / sont tracés dans l'eau
/ par les instants / et par les vents. » (Bertil
Malmberg, poète suédois, 1889-1958)

- 1 Un « citoyen » parisien de l'été 1789 n'aurait jamais imaginé qu'un demi-siècle plus tard, dans la même ville, aurait lieu une autre Révolution, plus tranquille. De fait, en 1839, la photographie est venue révolutionner l'image – et par suite, l'imaginaire humain – à la manière de Gutenberg pour l'écriture à la Renaissance.
- 2 Les premières traces de l'homme sur terre sont des images. Et les photos, résultats d'une technique, sont encore liées au monde magique et surnaturel.

- 3 Si les religions révélées, le Judaïsme, le Christianisme et l'Islam, ont toujours entretenu un rapport de suspicion avec l'image, le Christianisme s'est montré néanmoins plus permissif, en usant de l'image à des fins didactiques.
- 4 Quoi qu'il en soit, le langage photographique et ses corollaires, le cinéma et la télévision, ont encore bouleversé la situation, notamment les rapports entre l'image et l'imaginaire. Sur ce dernier point, le Professeur Gilbert Durand a publié des études majeures.
- 5 C'est la fin du XIX^e siècle qui m'a particulièrement intéressé, période où les proto-photographes expérimentent différentes méthodes, sont en quête de leur propre langage, d'une nouvelle syntaxe formelle, pour ainsi dire. Dès 1880, les matériaux photographiques ont commencé à être fabriqués industriellement, avec pour conséquence une perte de la plupart des anciennes techniques, qui nous demeurent inconnues. Sans être hostile à ces matériaux prêts à l'emploi – papier noir et blanc, couleur, cibachrome, etc. – force est de constater qu'ils ont contribué à tarir la recherche. On peut donc considérer que cette époque marque la fin de la proto-photographie, des points de vue technique, formel et esthétique. Tant il est vrai qu'un langage n'est complet que lorsque l'artiste maîtrise sa syntaxe et ses moyens expressifs.
- 6 La tradition et l'expérience de tout un siècle s'est ainsi évanouie, avec ses précieux procédés tels que le collodion, le tirage sur platine, les papiers salés, au charbon ou encore aux encres grasses.
- 7 Pour ma part, j'utilise le procédé qui me semble le plus adapté à un sujet donné, sans me poser la question de savoir s'il est ancien ou moderne. En réalité, le rapport qui s'instaure entre le photographe et son sujet est partiellement inconscient. Il m'arrive même de me demander si c'est moi qui ai réalisé telle ou telle image : ai-je déclenché l'obturateur malgré moi ? Est-ce un rêve s'exprimant par le biais d'un troisième œil ? La réponse pourrait être que l'objectif, vrai regard du photographe, est celui qui met en correspondance le monde intérieur et le monde extérieur. Ceci est d'autant plus vrai que si le photographe est bien le sujet de l'action, l'objet de sa photo est, lui aussi, appelé "sujet". On peut donc affirmer qu'il y a deux sujets qui interagissent : le sujet qui photographie et celui qui est photographié et interprété.
- 8 En ce qui concerne la statue, qui est l'un de mes domaines de spécialité, entrent en jeu non seulement la « forme », mais aussi l'âme du personnage et l'âme de l'auteur de l'œuvre : toutes choses intemporelles, qui appartiennent à l'éternité.

Pour voir les illustrations, veuillez cliquer sur le lien suivant : <http://www.flickr.com/photos/81877704@N03/sets/72157630420054966/>

L'auteur tient à remercier Mesdames Giulia Cucinella, Maria Pia Rosati, et Monsieur Guy Weill Goudchaux pour leur amicale collaboration.

RÉSUMÉS

Le photographe Lorenzo Scaramella interroge la relation à l'œuvre lors de la prise de vue, les positions respectives du sujet photographiant et de l'objet photographié, et nous fait ainsi le récit de cette mise en présence nécessaire à la prise de vue.

AUTEUR

LORENZO SCARAMELLA

Fondateur et Directeur du Centre d'études comparées sur l'image photographique (CeSCIF) Via Federico Nanssen 48, Rome

Lorenzo Scaramella est initié aux Beaux-Arts par son père et son entourage parisien avant de se passionner pour l'image photographique. Son apprentissage de l'art antique auprès de l'égyptologue Guy Weil Goudchaux complète ses connaissances par l'étude de physique-chimie, des techniques photographiques et de la philosophie des sciences. Actuellement seul expert internationalement reconnu dans ce domaine, l'auteur est en outre consultant pour de nombreux musées et institutions.

Il a publié *Photographies* (Istituto Centrale del Catalogo e della Documentazione), participé à l'exposition photographique « Le Creature di Prometeo » (Bracciano, Italie, mai-juin 2010), et il est intervenu dans le colloque « Photographie entre art et technique », en soulignant l'importance de la prospective photographique produite par la synergie entre l'instrument (l'objectif) et la créativité de l'artiste.

Les dieux se découvrent ... La magie de la photographie au service des anciens dieux de Crotone

Virginie Nobs

- 1 Dans les grandes villes, l'offre culturelle est particulièrement dense. Créer une exposition attractive est aujourd'hui un défi. En effet, les grandes institutions disposent de moyens très importants et assurent ainsi des présentations grandioses. Comment, lorsque l'on ne peut compter sur de tels moyens, présenter un projet de qualité aussi réussi scientifiquement qu'esthétiquement ? La photographie est une réponse intéressante à cette question, à condition qu'elle soit pratiquée par des professionnels maîtrisant parfaitement le jeu de la lumière.
- 2 Cependant, toute exposition se doit de répondre à une problématique. Un simple alignement de beaux objets ne permet pas de leur donner vie. Dans le cas de l'exposition « Ô dieux de Crotone ! Lieux et témoignages du sacré à l'intérieur d'une ville antique de Calabre »¹, le but premier est de permettre la redécouverte de cette cité oubliée. En effet, qui connaît Crotone aujourd'hui ? La ville moderne est aussi discrète que la cité antique qu'elle recouvre fut célèbre. Si l'environnement de cette si riche Grèce d'Occident n'a pas vraiment changé : hautes montagnes, larges étendues de terre très fertile, littoral superbe, peu de vestiges sont encore visibles. Une société brillante s'y développa, particulièrement aux VI^e et V^e siècle av. J.-C. Cette dernière prit peu à peu son indépendance des cités ou régions-mères. Les contacts avec les indigènes, bien que peu documentés et difficiles à appréhender, contribuèrent certainement au développement de cette culture originale. La réputation de Crotone avait atteint les confins du monde grec dès le VI^e siècle av. J.-C. Les meilleures athlètes venaient de cette cité bien éloignée des grands centres helléniques. La ville était connue pour sa salubrité, la douceur de son climat et l'établissement de l'une des plus prestigieuses écoles de médecine de l'époque ne pouvait que renforcer cette assertion.
- 3 Aux VI^e et V^e siècles av. J.-C., les athlètes crotoniates dominent les jeux panhelléniques. Entre 672 et 488 avant J.-C., Crotone compte douze vainqueurs dans les épreuves de course et de lutte seulement à Olympie². Strabon rapporte que leurs performances

étaient proverbiales : « le dernier des Crotoniates est le premier d'entre les Grecs » car des athlètes de Crotone prirent les sept premières places lors d'une compétition. Lorsque Zeuxis voulut peindre un tableau d'Hélène de Troie pour le temple d'Héra Lacinia, il choisit les cinq plus belles jeunes filles de la ville afin d'approcher la perfection car la beauté des habitantes était sans égale.

- 4 Chassé par l'avancée des Perses, c'est à Crotone que le philosophe Pythagore de Samos développa son école. L'influence de son enseignement imprégnera la politique crotoniate, entraînant de graves heurts entre démocrates et oligarques.
- 5 Parfois, ces différents champs d'excellence se rejoignent comme chez Milon de Crotone, athlète le plus célèbre de son temps pour avoir remporté l'épreuve de lutte lors de six olympiades consécutives³. Il fut également un politicien influent membre de l'école pythagoricienne. Lors de la guerre contre les Sybarites, il aurait mené les troupes Crotoniates au combat armé d'une massue et revêtu d'une peau de lion⁴. Il jouait ainsi de sa force déjà légendaire pour se présenter en nouvel Héraclès. La mort de Milon, illustrée par une célèbre œuvre de Puget⁵, nous rappelle sa condition de mortel : ni dieu, ni héros ; représenté prisonnier, les mains retenues dans un tronc d'arbre qu'il tentait de fendre pour éprouver une fois encore sa force, il finit à la merci des bêtes sauvages⁶.
- 6 Le sanctuaire d'Héra Lacinia, à quelques kilomètres de Crotone, était l'un des plus réputés de Grande Grèce. Les fouilles archéologiques ont permis de découvrir d'autres sanctuaires comme celui d'Apollon Alaios, de l'autre côté du territoire crotoniate, à Cirò Marina. De nombreux autres témoignages culturels ont été mis au jour dans le territoire de la cité, mais aucune fouille exhaustive n'a permis d'approfondir ces trouvailles fortuites. Malgré ses richesses évidentes, la Calabre ne connaît que peu de recherches d'envergure.
- 7 On pourrait penser qu'une cité d'une telle importance aurait livré de nombreux vestiges. Malheureusement, le destin mouvementé de la Calabre jusqu'à nos jours – nombreux changements de seigneurs au Moyen Âge, grandes familles romaines alimentant leur collection d'antiques dès la Renaissance puis fléchissement de l'intérêt national pour la région – n'a pas permis de mettre en valeur ce patrimoine.
- 8 En raison du faible nombre de vestiges encore visibles, nous avons choisi d'aborder les sanctuaires urbains crotoniates au moyen des objets qui permettent d'en postuler l'existence. Comme la ville antique est recouverte par la ville moderne, seules quelques fouilles de sauvetage ont pu être menées. En raison de la nature même de ces fouilles, elles furent rapides et ne purent être étendues lorsque cela aurait été nécessaire. Les objets recueillis sont donc les seuls indices nous permettant de deviner l'existence de sanctuaires urbains crotoniates. Il est primordial d'en tirer le maximum d'informations et de retranscrire ces dernières aux spectateurs de la façon à la fois la plus proche de la réalité et la plus parlante.
- 9 Consciente de l'importance de la région et de ses potentialités, l'Unité d'archéologie classique de l'Université de Genève a décidé d'y développer un grand projet de recherche.
- 10 Plutôt que de commencer diverses études puis d'en présenter les résultats, nous avons décidé de réveiller l'intérêt du public par une première exposition de sensibilisation. La question du choix muséographique s'est alors posée : monter une structure importante en déplaçant des objets ou trouver une autre solution plus mobile ? La seconde option a

été retenue et est concrétisée sous la forme d'une exposition de photographies prises par le photographe d'archéologie Jürg Zbinden de l'Université de Berne.

- 11 Les panneaux atteignent une hauteur de deux mètres et sont constitués de matériaux à la fois légers et recyclables : aluminium et carton. En effet, si l'armature est réalisée en métal, ce qui lui confère à la fois stabilité et solidité, le panneau lui-même est constitué de carton recyclé dont la structure alvéolaire crée un effet de transparence. Ainsi le spectateur peut à la fois regarder les panneaux et voir à travers ces derniers (fig. 1).
- 12 Sous le regard expert du photographe, les objets semblent prendre vie ! Des détails inédits à l'œil nu apparaissent, la finesse du modelé est pleinement mise en valeur. Par exemple, cette tête acrolithe en marbre, dont le visage est brisé et semble pour cette raison avoir perdu tout intérêt (fig. 2)⁷. Pourtant, la photographie fait apparaître de façon évidente la différence de travail des surfaces : polissage de la chair, fine bande piquetée destinée à l'ajustement du casque ou surface préparée pour son adhérence (fig. 3 et 4). Cette tête à priori inexploitable en raison de son état de conservation et de sa malheureuse aventure dans un bain d'acide, se révèle riche en enseignements. La présence de trous aux lobes des oreilles ainsi qu'une ligne gravée sur le cou nous révèlent le sexe féminin du personnage. Le travail de la surface permet de postuler non seulement la présence d'un casque, mais aussi le type de ce dernier. La découverte d'un acrolithe d'Athéna, lors d'une fouille de sauvetage en plein centre ville, rend possible la localisation de l'emplacement d'un sanctuaire urbain de la déesse.
- 13 Pour garantir la qualité et le niveau des photographies, le photographe doit être excellent et les conditions de prises de vue optimales. Le choix des clichés à effectuer doit venir d'une longue concertation enrichie par l'expérience du photographe et de l'archéologue. Car seul le chercheur qui sait ce qu'il désire montrer peut guider les spectateurs.
- 14 Les expositions photographiques sont donc très intéressantes pour qui désire présenter un sujet mais n'a pas les fonds permettant de régler les diverses assurances, les frais de déplacement, de montage, de présentation (vitrines sur mesure) et de surveillance. Dans le cas de l'exposition « Ô dieux de Crotona », les photographies allègent la charge administrative de l'exposition. Elles permettent d'épargner un souci légitime aux musées détenteurs des vestiges. Comme les pièces ne voyagent pas, elles ne sont pas soumises aux aléas du transport et ne risquent pas d'être endommagées. Les photographies constituent de plus un inventaire qui peut se révéler précieux pour la documentation des objets.
- 15 Si les photographies ne remplaceront jamais les expositions de grande envergure, elles offrent une alternative intéressante pour les sujets plus circonscrits. En évitant de nombreux écueils administratifs, logistiques et financiers, elles permettent de présenter une thématique de façon exhaustive tout en épargnant les œuvres.
- 16 Pour rendre toute leur beauté aux pièces présentées, une étroite collaboration a été nécessaire entre photographe et chercheur. La photographie archéologique devient alors elle-même une œuvre d'art et permet au visiteur de l'exposition de voir à travers l'œil de l'archéologue.

Fig. 1 : les panneaux en cours de fabrication dans l'atelier du graphiste.



Photographie Lorenz Baumer (2010), Archives de l'Unité d'archéologie classique de l'Université de Genève.

Fig. 2 : tête acrolithe d'Athéna, Museo Nazionale di Crotone, inv. 18774, vue de face.



Photographie Jürg Zbinden, Berne (2010), Archives de l'Unité d'archéologie classique de l'Université de Genève. Reproduite avec la permission d'utilisation de la Surintendance pour les Biens Archéologiques de la Calabre. Tous les droits réservés.

Fig. 3 : tête acrolithe d'Athéna, Museo Nazionale di Crotone, inv. 18774, profil gauche.



Photographie Jürg Zbinden, Berne (2010), Archives de l'Unité d'archéologie classique de l'Université de Genève. Reproduite avec la permission d'utilisation de la Surintendance pour les Biens Archéologiques de la Calabre. Tous les droits réservés.

BIBLIOGRAPHIE

BAUMER L.E., MARINO D. (éd.), *Ô dieux de Crotone ! Lieux et témoignages du sacré à l'intérieur d'une ville antique de Calabre*. Catalogue publié à l'occasion de l'exposition. Genève, Uni Dufour, 1er octobre au 22 décembre 2010, Paris, Institut national d'histoire de l'Art, Galerie Colbert, salle Longhi, 15 janvier au 1er avril 2011, Paris, 2010.

STAMPOLIS N.C., TASSOULAS Y. (éd.), *Magna Graecia. Athlétisme et Olympisme à la périphérie du monde hellénique*, Musée d'Art cycladique, Athènes, 2004.

NOTES

1. Cet article est repris et développé à partir du poster conçu par Lorenz E. Baumer et Virginie Nobs, présenté lors de la journée d'étude « Patrimoine photographié, patrimoine photographique ».
2. Stampolis, Tassoulas (éd.), 2004, p. 288.
3. Stampolis, Tassoulas (éd.), 2004, p. 288.

4. Diodore, *Bibliothèque historique*, 12,9.
 5. Paris, Musée du Louvre MR 2075.
 6. Strabon, *Géographie*, 6,1,12.
 7. Baumer L.E., Marino D. (éd.), 2010, p. 63-64, fig. 34-37.
-

RÉSUMÉS

La photographie est ici convoquée dans le cadre d'un projet de médiation des recherches archéologiques mené par l'Unité archéologique de l'Université de Genève. Préféré à la présentation des objets, le support photographique comporte en effet des avantages économiques et techniques, qui permettent d'envisager une véritable diffusion de l'exposition. Dans cette optique, Virginie Nobs insiste sur la nécessaire collaboration entre les chercheurs et le photographe.

AUTEUR

VIRGINIE NOBS

Université de Genève, Unité d'Archéologie classique

Collaboratrice scientifique en charge de l'exposition « Ô dieux de Crotone » et des campagnes de prospection archéologiques en Calabre. Thèse de doctorat intitulée « La sculpture en pierre en Grande Grèce » en cours à l'Université de Genève, en co-tutelle avec l'EPHE, Paris, sous la direction de L.E. Baumer et F. Queyrel. Publication : V. Nobs, « 19 - Tête de femme âgée » et « 47- Tête de jeune fille », dans F. Queyrel, E. Galbois, L. E. Baumer, *Catalogue des sculptures d'Uthina* (sous presse) ; V. Nobs, Catalogue, dans : L. E. Baumer – D. Marino, éd., « Ô dieux de Crotone ! Lieux et témoignages du sacré à l'intérieur d'une ville antique de Calabre ». Catalogue publié à l'occasion de l'exposition, Genève, Uni Dufour, 1^{er} octobre au 22 décembre 2010, Paris, Institut national d'histoire de l'Art, Galerie Colbert, salle Longhi, 15 janvier au 1^{er} avril 2011, Paris 2010.

L'outil photographique et l'étude de la danse antique

Audrey Gouy

- 1 L'histoire de la danse antique est marquée à la fin du XIX^e siècle par l'apparition d'une approche reconstructionniste avec Maurice Emmanuel, reprise ensuite au cours du XX^e siècle par Germaine Prudhommeau puis Marie-Hélène Delavaud-Roux¹. Leurs reconstructions basées principalement sur les sources iconographiques prennent appui à la fois sur la danse classique contemporaine et sur les moyens techniques alors disponibles, à savoir l'outil photographique puis cinématographique. Les auteurs considèrent en effet que les postures de danse grecque antique sont des représentations photographiques de mouvements de danse et qu'en les agençant les unes à la suite des autres, il est possible de recomposer des enchaînements chorégraphiques précis. Cette approche reconstructionniste, qui est l'un des grands courants critiques de l'histoire de la danse antique, a vivement été remise en question en 1997 avec la publication de Frederick G. Naerebout, *Attractive Performances. Ancient Greek Dance : Three Preliminary Studies*, Amsterdam. Les travaux menés depuis quelques décennies sur l'iconographie antique démontrent en effet la codification précise dont elle est l'objet². Cette courte étude propose ainsi de revenir sur cette approche reconstructionniste et sur la place des moyens techniques dans la réanimation du mouvement antique, sur les limites d'une telle entreprise et sur les questionnements iconographiques qui peuvent apparaître dans le cadre d'une nouvelle étude de la danse antique.

Perception et reconstruction du mouvement

- 2 C'est à la fin du XIX^e siècle que l'étude de la danse antique connaît un tournant important. Les deux publications, en 1895, du compositeur français Maurice Emmanuel intitulées *De saltationis disciplina apud Graecos* (Paris) et *Essai sur l'orchestique grecque. Étude de ses mouvements d'après les monuments figurés* (Paris)³, apportent en effet une toute nouvelle approche en mettant en rapport les représentations de danse avec les avancées effectuées dans l'étude du mouvement humain⁴. Sa collaboration active avec

Étienne-Jules Marey sur la reconstruction du mouvement permet d'intégrer pour la première fois des moyens techniques, en l'occurrence la chronophotographie que le biologiste met au point en 1882, qui visent à proposer une nouvelle analyse d'un thème récurrent de l'iconographie grecque⁵. Deux des principes de base de l'approche adoptée sont que les images doivent être privilégiées face aux sources littéraires, jugées peu fiables par Maurice Emmanuel, et qu'elles constituent les reproductions photographiques de moments appartenant à une réalité passée. Les personnages représentés dans des postures de danse seraient donc figés dans un instant précis et les artistes se seraient attachés à en décomposer les mouvements. Les postures d'un même mouvement ne semblent toutefois pas se retrouver sur un même objet, il convient donc de recenser l'ensemble des postures de danse livrées par l'iconographie et de les agencer les unes à la suite des autres dans un ordre jugé cohérent. Chaque posture présente dans l'iconographie grecque doit ainsi pouvoir être rattachée à un mouvement de danse particulier.

- 3 Ces principes le conduisent à développer une approche reconstructionniste et à travailler avec des danseurs. Afin de restituer les mouvements, il s'appuie sur la danse classique contemporaine qui selon lui constituerait l'élément de comparaison le plus approprié⁶. Il est aidé dans son étude des postures de danse par Joseph Hansen, maître de ballets à l'Opéra de Paris en 1875 et 1876. La collaboration établie doit permettre de mieux comprendre les pas et gestes représentés ainsi que le déplacement effectué par les figures⁷. C'est finalement le maître de ballet lui-même qui progressivement dirige l'ensemble des travaux autour de l'appareil chronophotographique, donnant son avis, apportant un regard technique et offrant son expérience de danseur au compositeur. Le travail effectué dans un premier temps consiste à faire exécuter par un danseur plusieurs mouvements devant un chronophotographe afin de les décomposer et d'en capter l'ensemble des postures constituantes successives. L'appareil chronophotographique permet ainsi de dresser plusieurs séquences de pas et de gestes auxquels sont comparées, dans un second temps, les postures recensées dans l'iconographie grecque (fig. 1). Maurice Emmanuel et Joseph Hansen mettent ainsi en parallèle les postures de danse classique tirées des mouvements décomposés avec celles conférées aux danseurs grecs dans l'image de manière à retrouver et recréer l'enchaînement chorégraphique antique. Le placement des postures grecques revient toutefois à Joseph Hansen dont l'expérience en tant que danseur professionnel a pour but de renforcer la scientificité de l'entreprise. Le procédé mis au point, celui de faire correspondre postures contemporaines et postures antiques, doit permettre de mieux comprendre les pas et gestes de danse représentés, de restituer ceux qui doivent précéder ou suivre et ainsi de les associer à un mouvement chorégraphique précis. Les postures représentées dans l'iconographie étant considérées elles-mêmes comme des reproductions du réel, l'outil photographique apparaît alors comme un moyen expérimental pour la compréhension des mouvements chorégraphiques antiques et la reconstruction de la danse grecque⁸.
- 4 L'ouvrage qu'il publie en 1895 offre donc une étude de la danse grecque en lien avec les expériences d'Étienne-Jules Marey. L'analyse proprement archéologique qu'il entreprend d'un nombre considérable de représentations de danse se double d'un travail beaucoup plus technique sur le corps humain et ses mouvements. Maurice Emmanuel n'hésite pas non plus à reprendre dans son étude les conclusions de son collaborateur, faisant ainsi correspondre analyses physiques et analyses

iconographiques. L'objectif est de comprendre pour la première fois la danse grecque dans ses mouvements les plus fugitifs.

- 5 L'étude enthousiasme à la fois les artistes et les savants. Isadora Duncan, danseuse américaine qui marque la scène internationale par ses ballets inspirés de l'Antiquité, en prend connaissance lors de son premier séjour à Paris⁹. L'auteur inspire aussi de nouvelles études, comme celle de Louis Séchan publiée en 1930¹⁰. Ce dernier s'éloigne toutefois de l'approche reconstructionniste développée par Maurice Emmanuel et n'opte donc pas pour la décomposition et la juxtaposition des gestes comme méthode de compréhension des mouvements antiques. Il propose au contraire une approche beaucoup plus historique de la danse antique, incluant dans son ultime chapitre la figure d'Isadora Duncan qui renouvelle à sa manière, tout en s'en inspirant, la danse grecque.
- 6 En 1965, une nouvelle étude, *La Danse grecque antique*¹¹, est proposée par Germaine Prudhommeau. Tout en s'appuyant sur les travaux de son prédécesseur, elle tente d'approfondir ses recherches sur la compréhension du mouvement. Grâce aux avancées technologiques réalisées en matière de capture du mouvement, elle va ainsi plus avant dans la réanimation de la danse. Alors que Maurice Emmanuel utilise la chronophotographie comme outil d'étude et science auxiliaire dans son analyse iconographique, Germaine Prudhommeau, quelques années plus tard, s'aide des procédés cinématographiques. Ces nouveaux outils permettent de capturer des images de danseurs pris dans l'iconographie grecque, de les agencer les uns à la suite des autres avant de les faire défiler dans un sens donné. Ceci doit permettre selon elle de réanimer le mouvement antique et de proposer des reconstitutions plus précises¹². En outre, contrairement à Maurice Emmanuel qui considère dans ses travaux l'ensemble des scènes de danse grecque, Germaine Prudhommeau pense que les personnages représentés sur un même vase décomposeraient les mouvements d'une même danse et que leur juxtaposition dans un ordre déterminé conduirait à la reconstitution de la danse représentée. Ainsi, son travail consiste à prendre les personnages d'un même support, à les placer dans un ordre étudié à partir des mouvements de la danse classique et à les faire défiler les uns après les autres. Alors que Maurice Emmanuel demande à un danseur professionnel de reproduire la gestuelle antique devant un appareil chronophotographique et donc de réadapter les mouvements de danse grecque antique, Germaine Prudhommeau reprend directement les figures qui apparaissent sur les œuvres. Le parti pris vise à empêcher la modification inévitable des gestes et des mouvements, et ainsi à gagner en précision.
- 7 Le procédé technique qu'elle met en place s'inspire de celui inventé et mis en œuvre par Eadweard Muybridge¹³ en 1891 (fig. 2). Sur une plaque circulaire tournante, elle entreprend de disposer les différentes figures tirées d'un même objet les uns à la suite des autres dans un sens jugé cohérent et réalisable d'un point de vue anatomique. Lorsque la plaque tourne, ces différentes postures doivent se superposer. Cependant, de manière à créer un mouvement fluide et continu, elle comble les postures manquantes en puisant dans le répertoire de la danse classique contemporaine. Les artistes grecs auraient en effet selon elle représenté certaines postures d'un même mouvement sur un même vase et non l'intégralité de son enchaînement. L'auteur perfectionne ensuite ce procédé en utilisant les techniques cinématographiques¹⁴.
- 8 Les travaux d'Eadweard Muybridge puis les avancées d'Étienne-Jules Marey semblent en effet ouvrir la voie dès la fin du XIX^e siècle à de nouveaux procédés qui préfigurent

déjà la naissance de la cinématographie¹⁵. L'intérêt de leurs recherches réside dans un premier temps dans le fait d'analyser et de décomposer le mouvement humain avant, dans un second temps, de le restituer sous la forme d'images animées. C'est sous cette dernière forme que Germaine Prudhommeau envisage précisément de rendre les mouvements de la danse grecque antique. Elle réalise ainsi une série de petits films dans lesquels chaque personnage d'un même objet est photographié sept fois. Les différentes bandes réalisées sont ensuite collées ensemble, passées dans un appareil cinématographique puis projetées afin d'être visualisées¹⁶. Ce procédé permet d'insuffler une certaine dynamique au photomontage effectué et d'animer le mouvement. Il concourt aussi à ouvrir sur des dimensions que la simple chronophotographie ne peut intégrer, comme celles du temps et de l'espace.

- 9 En 1991, dans une thèse de doctorat intitulée *Recherches sur la danse dans l'Antiquité grecque (VII^e-IV^e siècles avant J.-C.)*, Marie-Hélène Delavaud-Roux propose une nouvelle étude de la danse grecque¹⁷. L'auteur reprend les méthodes de reconstitution développées par ses prédécesseurs mais les insère cette fois dans une dimension beaucoup plus historique et ethnologique, déjà explorée par Lilian B. Lawler¹⁸.

Les limites de la reconstruction

- 10 En 1997, ces méthodes de reconstitution sont vivement remises en question par Frederick G. Naerebout¹⁹. L'auteur présente et critique l'ensemble des études sur la danse grecque effectuées jusqu'alors, et interroge la représentation même des mouvements de la danse remettant ainsi en question les techniques de reconstitution de la gestuelle²⁰. Il est difficile en effet d'affirmer que les artisans se sont attachés à reproduire et décomposer sur leurs œuvres les mouvements des danses. Les gestes représentés semblent à l'inverse avoir fait l'objet d'une sélection et d'une construction. L'intérêt des artistes grecs est très vraisemblablement d'avoir voulu rendre rapidement compréhensible, à celui qui le regarde, le type de danse représenté et le discours sous-jacent à l'image.
- 11 Parallèlement à l'approche reconstructionniste apparue et développée avec Maurice Emmanuel, des études notables ont suscité de nouvelles interrogations sur la gestuelle et sa représentation. Il faut citer à cet égard les travaux de Karl Sittl, *Die Gebärden der Griechen und Römer*²¹, qui soulèvent déjà l'aspect symbolique de la gestuelle représentée et catalogue les gestes les plus récurrents dans les représentations grecques et romaines²². Richard Brilliant, Gerhard Neumann et Ernst Gombrich s'intéressent à nouveau, un peu plus tard, aux pratiques gestuelles dans l'Antiquité à travers l'iconographie et les textes, marquant aussi l'histoire des études sur le geste par leur approche²³. Le premier se penche sur les gestes de pouvoir dans l'iconographie romaine tandis que le second tente de classer l'ensemble des gestes à partir de leur signification. Parallèlement, Ernst Gombrich s'intéresse au geste ritualisé qu'il considère comme un élément central de la représentation grecque antique. C'est dans les années 1980 que l'on commence à vraiment questionner la construction du geste dans l'image antique et le discours qu'il sous-tend. Alors que les images grecques sont considérées par Maurice Emmanuel, Germaine Prudhommeau et Marie-Hélène Delavaud-Roux comme de véritables photographies qui peuvent être placées les unes à la suite des autres, cette idée est désormais rejetée. Il faudrait considérer en effet la représentation des gestes et des mouvements comme une construction mentale qui les transformerait en images

« iconiques »²⁴. D'après Jean-Louis Durand²⁵, les gestes représentés répondraient à une codification culturelle. Les artistes tenteraient de les fixer en les prenant dans des moments ponctuels où finalement ils se reconnaissent le mieux, tendant ainsi à devenir iconiques. Sortis de la « gestualité » d'ensemble d'une action précise, ils deviendraient une image et un signe porteurs de significations et de fonctions particulières. Après l'analyse anthropologique de Jean-Louis Durand, Timothy McNiven propose une nouvelle étude en 1982 des gestes et attitudes dans l'iconographie attique entre 550 et 450 avant J.-C.²⁶ Plus récemment encore, les publications de Valérie Huet, John Scheid, Lydie Bodiou, Dominique Frère et Véronique Mehl ont permis de réaffirmer la construction opérée par les artistes²⁷.

- 12 Ainsi, les gestes que l'on rencontre dans l'iconographie antique répondraient à une codification précise. Dans le cas des représentations antiques de danse, la transposition sur une surface plane et en deux dimensions d'une activité comme la danse, normalement perçue par l'œil en quatre dimensions, rend la réélaboration de la gestuelle inévitable. Les gestes de danse représentés sont donc issus d'une réinterprétation mentale et d'une reconstruction opérées par les artistes afin que le mouvement suggéré soit perceptible au travers de l'image par celui qui la regarde. De plus, l'utilisation des outils photographiques dans le cadre d'une étude de la danse antique semble nier la nature même de cette activité éphémère. La photographie possède en effet son propre langage. Alors que la danse n'est que mouvements fugitifs, la photographie ne produit que des images et des vues en deux dimensions dont les formes s'aperçoivent grâce aux tons et aux contrastes sur lesquels le photographe, artiste et technicien à la fois, intervient. Germaine Prudhommeau, en réalisant des films grâce aux procédés cinématographiques, pense pouvoir s'extraire des contraintes de la photographie et faire apparaître de nouvelles dimensions telles que le temps et l'espace. Il est toutefois difficile, à partir de l'iconographie antique, de percevoir le rythme et l'amplitude des gestes. Il s'agit de dimensions que ne peut livrer l'imagerie sans passer par une codification visuelle. La reconstitution apparaît ainsi difficile et subjective.
- 13 L'utilisation de la danse classique contemporaine comme point de comparaison avec les postures de danse grecque présentes dans l'imagerie antique apparaît de plus hasardeuse. Associer et mettre en corrélation deux types de danse que le temps éloigne considérablement semble constituer un anachronisme. Une danse appartient à la culture dans laquelle elle est produite et ne peut être comprise que dans son contexte. Les parallèles ethnologiques que proposent Marie-Hélène Delavaud-Roux²⁸, prenant ainsi de la distance par rapport à ses prédécesseurs, participent d'une démarche comparatiste et permettent de proposer des interprétations de mouvements et de fonctions. Les mouvements de la danse grecque, qui ont préalablement fait l'objet d'une construction mentale avant leur représentation, ne peuvent donc être mis en parallèle avec une danse dont les mouvements sont clairement connus et définis. Cela induit inévitablement une transposition des gestes de la danse classique contemporaine sur ceux de la danse grecque antique et ainsi le travestissement de cette dernière.
- 14 Certains auteurs toutefois proposent encore des reconstitutions de danse à partir de l'iconographie antique. Dans un ouvrage publié en 2007 sur les spectacles dans l'Italie pré-romaine²⁹, Maurizio Martinelli combine ensemble différents gestes de danse à la manière de Maurice Emmanuel (fig. 3). L'auteur recense ainsi l'ensemble des postures de danse présentes dans la peinture funéraire tarquinienne et les place les unes à la

suite des autres selon un ordre jugé cohérent, de manière à recomposer un enchaînement chorégraphique. La reconstitution proposée, sur le modèle des décompositions effectuées par Étienne-Jules Marey et reprises par Maurice Emmanuel, tente de recréer certains mouvements du *komos*, danse liée à la consommation du vin qui précédait ou, le plus souvent, suivait le *symposion*. Les pas et gestes de danse sont toutefois placés dans un ordre arbitraire, et donc incertain, à partir de sources iconographiques considérées là encore comme des reproductions photographiques.

Vers une nouvelle approche

- 15 Ainsi, les représentations antiques de danse apparaissent comme un patrimoine dont la connaissance reste toujours partielle. Les représentations figurées et les rares sources littéraires nous permettent d'en avoir un simple aperçu, rendant difficilement compte de l'importance qui lui était accordée. Une nouvelle étude de la danse antique, en l'occurrence de la danse étrusque, permet de revenir sur ces questions et de réfléchir à une autre approche³⁰.
- 16 Les travaux précédents sont moins nombreux que pour la danse grecque antique, l'art grec ayant souvent été privilégié face à l'art étrusque. La première étude est due à Mary Andersen Johnstone en 1956³¹. L'auteur étudie principalement les tombes tarquiniennes, les peintures et les reliefs clusiniens : un corpus qui regroupe des scènes de danse particulièrement riches. Son étude se résume toutefois en une description de l'ensemble des représentations et il ne s'agit à aucun moment d'analyser et de comprendre la gestuelle dansée. D'autres travaux sont publiés sur la question mais ceux-ci restent assez épars³². Les avancées effectuées sur la représentation du geste et du mouvement dans l'image ont amené certains chercheurs à proposer une nouvelle approche de la danse antique. Raffaella Da Vela, en 2006, tente ainsi de comprendre la gestuelle représentée en se tournant vers d'autres sciences auxiliaires. Elle propose plus précisément une relecture de quelques images étrusques d'après une méthodologie récemment mise en œuvre par les sciences de la motricité humaine. L'objectif est de comprendre les mouvements de certaines phases de danse sans toutefois aller vers la reconstruction excessive³³. L'étude s'éloigne nettement des travaux précédents, par le choix d'étudier les représentations en elles-mêmes et par le refus de les rattacher à des types de danse contemporains pour en proposer la restitution.
- 17 Notre étude de la danse étrusco-italique s'insère dans cette nouvelle perspective. Il n'est désormais plus question de reconstruire la danse antique mais plutôt d'en comprendre les mouvements et les gestes. L'objectif est donc désormais d'identifier de manière précise les différents types de danse qui étaient représentés, et probablement pratiqués, ainsi que leur fonction. Cette étude se concentre sur l'analyse des gestes que livre l'iconographie de la danse étrusque et se fonde sur une description et une classification à partir de critères « morpho-techniques »³⁴, c'est-à-dire dictés par la fonction même du geste, et sa technique. L'objectif est dans un premier temps d'en livrer une définition précise afin de pouvoir individualiser des unités gestuelles puis, selon la danse représentée, des séquences³⁵. C'est ainsi, par la constitution d'une typologie des gestes présents dans l'iconographie étrusque, que les différents types de danse peuvent être identifiés et définis. Alors que nos prédécesseurs intègrent les

procédés photographiques, puis cinématographiques, nous poussons un peu plus avant l'étude de la danse antique en utilisant les nouveaux moyens numériques³⁶.

- 18 Cette nouvelle approche se veut aussi plus anthropologique, de manière à comprendre la codification opérée par les artistes et la fonction de tels codes iconographiques dans l'image. Comme dans les représentations grecques, les gestes de la danse étrusque sont issus d'une réélaboration et d'une construction mentales. L'objectif est de faire comprendre à celui qui regarde l'image le type de danse représenté et son discours sous-jacent. Ces gestes répondent donc à une codification culturelle qu'une typologie précise peut mettre en lumière. Cette dernière est accompagnée d'une analyse anthropologique puisque la construction et la codification des gestes répondraient à un message sous-jacent à l'image et à l'efficacité visuelle de celle-ci. L'étude de l'amphore étrusque trouvée près de la tombe 126 de Tolle, à Castelluccio La Foce, et conservée au musée archéologique de Sienne, peut être sur ce point significative (fig. 4). L'une des deux faces accueille, parmi un décor de palmettes, une scène figurée composée de deux personnages. Celui placé à gauche sur l'image est de sexe masculin et est pourvu d'une queue chevaline, détail qui permet de l'identifier comme un satyre. Il est tourné vers la droite, en direction d'un second personnage, celui-ci de sexe féminin. Cette seconde figure est pourvue d'une longue tunique ceinturée au niveau de la taille et accompagnée d'un *himation*, ou manteau. Le geste qu'effectue le satyre n'est pas isolé dans l'iconographie étrusque puisqu'on le retrouve essentiellement dans des scènes de danse : sur la paroi gauche de la tombe du Coq à Tarquinia³⁷ et sur les reliefs³⁸ C' 5³⁹, C' 20⁴⁰ et C' 40⁴¹ de Chiusi⁴². Ce geste est d'ordinaire effectué par un homme et dirigé vers un personnage féminin⁴³. Le corps du personnage masculin est généralement de profil, le bras gauche dirigé vers le haut, celui de droite vers le bas. La main gauche est orientée vers le haut, représentée de profil⁴⁴ et la paume ouverte vers l'extérieur en direction du personnage féminin. Le bras gauche est ramené près du corps, l'avant-bras placé de manière oblique, légèrement en avant du personnage, et la main ouverte en direction de la femme. Les doigts sont joints, dirigés vers le sol, la paume ouverte vers l'extérieur. Le personnage féminin, qui apparaît alors comme étant une ménade, se dirige vers la droite, la tête orientée vers la gauche, en direction du satyre qui semble la suivre. Le torse est de face et les bras comme dépliés de part et d'autre de la figure. Le bras gauche⁴⁵ est fortement détaché du torse et presque placé à l'horizontal, l'avant-bras est dirigé vers le bas et la main est pliée vers l'intérieur de manière à former presque un angle droit avec l'avant-bras. Le bras droit est tendu, placé obliquement et orienté vers le bas. La main forme angle droit avec l'avant-bras, les doigts sont joints, la paume ouverte vers l'extérieur et orientée vers le bas, placée parallèlement à l'avant-bras du satyre.
- 19 Les gestes représentés sont difficilement réalisables d'un point de vue anatomique tel qu'ils apparaissent dans l'image. Ceux-ci seraient en effet rabattus, dans le cas du satyre, et dépliés, dans le cas de la ménade. Il semble que ce traitement ait eu pour objectif de les rendre d'emblée compréhensibles, mais aussi signifiants. L'iconographie grecque, puis étrusque, nous informe du déroulement de ces danses dionysiaques⁴⁶. Elles se caractérisent d'ordinaire par la poursuite et la séduction des ménades par les satyres, et la réponse, négative ou positive, de celles-ci⁴⁷. L'iconographie présente ces danses ou ces poursuites comme des moments marqués par une certaine violence et durant lesquels les satyres tentent d'enlever les ménades. Les bras sont ainsi souvent dirigés et ouverts vers l'objet de leur désir, de même que leurs mains. Dans le cas du satyre représenté sur l'amphore étrusque ici étudiée, il semble que les bras et les mains

aient été positionnés de manière à leur donner du sens et une certaine temporalité. Le bras gauche comme indiqué précédemment est dirigé vers le haut, tandis que la main est ouverte en direction de la ménade. Tout le corps et les gestes du personnage sont dirigés vers cette dernière, montrant ainsi son intérêt pour elle. Une mise en série de la position de la main gauche semble révéler un geste de demande, d'ouverture ou de proposition⁴⁸. La main droite est, quant à elle, dirigée vers le bas et positionnée sur le même axe que le postérieur du personnage féminin. Le geste de demande ou d'intérêt serait à comprendre avec ce geste de désignation ou d'indication⁴⁹. L'inclinaison de la tête et la position des jambes, dont le fléchissement de celle de droite, accompagnent ce dernier geste comme pour renforcer l'intérêt sexuel que le personnage masculin a pour la ménade. Les bras de celui-ci semblent de plus rabattus. Il faudrait très vraisemblablement les imaginer sur un même axe horizontal, largement ouverts devant le personnage et dirigés vers la ménade, prêts à la saisir et à l'emporter⁵⁰. La construction de la scène et la position de profil du personnage sur l'amphore étudiée ne permettent pas de placer les deux bras à la fois parallèles et en avant du personnage. Il semble que l'écart vertical conféré aux deux bras sur l'image doive être imaginé à l'horizontal, développé dans un espace en trois dimensions, de manière à accueillir le corps de la ménade. La position rabattue des bras permet à l'artiste d'ajouter du sens à la représentation et ainsi positionner les mains de façon à indiquer l'intérêt sexuel du satyre⁵¹.

- 20 L'attitude de la ménade, à la fois de fuite et de rejet, s'oppose à celle du satyre. Les gestes apparaissent dépliés. Le bras gauche est placé sur le côté du personnage créant ainsi une posture difficilement réalisable d'un point de vue anatomique. Il semble qu'il faille plutôt l'imaginer devant le torse du personnage, le bras formant en quelque sorte un arc devant lui à hauteur de la poitrine. Une étude de l'iconographie de la danse révèle en effet qu'afin de rendre visibles certains gestes, les artistes optent pour leur dépliement sur les côtés des personnages. Il faudrait donc ici imaginer le bras ramené devant la figure et placé horizontalement, de même que l'avant-bras. La main doit alors être restituée ouverte vers l'extérieur et placée à la verticale, l'angle formé entre la main et l'avant-bras devant être reporté. S'opposant à ce bras gauche, le bras droit est très nettement tendu. La main semble répondre à celle de gauche, toutes deux en effet sont représentées les doigts légèrement dirigées vers le haut, la paume vers le bas. Ce dernier geste apparaît comme une réponse à celui effectué par le satyre. La position tendue du bras et la main placée parallèlement à l'avant-bras droit de l'assaillant, comme pour le contrer, pourrait indiquer le refus de la ménade de s'accoupler. La position de la main gauche, semblable à celle de la main droite, pourrait renforcer cette idée de rejet, tandis que le placement du bras sur l'image, déplié et vers l'extérieur, indiquerait un mouvement de fuite vers l'avant. La codification des gestes semble ainsi supporter un discours et présenter aussi une temporalité. L'image énoncerait dans une même image l'approche du satyre dans un premier temps, sa demande d'accouplement dans un second, le refus de la ménade dans un troisième, puis sa fuite.
- 21 La face opposée à celle étudiée accueille une seconde scène de danse, celle-ci très proche par les gestes d'invitation, de refus et de fuite effectués par les deux personnages masculins. Celle-ci apparaît comme une version humaine et édulcorée de celle, mythique et crue, représentée sur la première face. On peut ainsi se demander s'il ne s'agit pas d'une scène de danse mimétique. En effet, est-il question d'une scène dansée de séduction entre deux hommes, après un *symposion*, sur le modèle de l'amour homosexuel grec⁵² ? Doit-on voir alors dans la danse exécutée par le satyre et la ménade

une métaphore de ce qui se déroule sur la seconde face ? La scène mythique peut-elle être vue comme la version plus crue de la scène de séduction et de refus de la seconde face ? L'étude de cet objet peut aussi permettre de proposer une interprétation pour le geste d'invitation à l'accouplement, effectué ici par le satyre, que l'on retrouve dans la tombe du Coq à Tarquinia et sur trois reliefs clusiniens⁵³. Ce geste apparaît d'ordinaire dans des scènes de *komos*. Ainsi, existait-il au cours de cette danse liée à la consommation du vin ce type d'invitation à un acte sexuel, sur le modèle des satyres et des ménades ?⁵⁴

- 22 L'apparition de la photographie scientifique au cours du XIX^e siècle a contribué à ouvrir la voie à de nouvelles approches dans l'étude de la danse antique. Les avancées en matière d'analyse de l'image antique amène à poser d'autres questionnements et ainsi établir de nouvelles propositions. Un point semble désormais s'imposer : l'impossibilité de reconstruire et de réanimer la danse antique. Seules les quelques indications que nous livre l'iconographie peuvent éventuellement nous renseigner sur les mouvements effectués, le type de danse représenté. En aucun cas cependant, la danse antique apparaît comme pouvant être intégralement reconstituée.

Fig. 1 : Décomposition d'un pas de danse classique (saut de chat) à partir de la chronophotographie et mise en parallèle avec des figures de satyre dansant recueillies sur des vases grecs. D'après Emmanuel, 1895, p. VII.

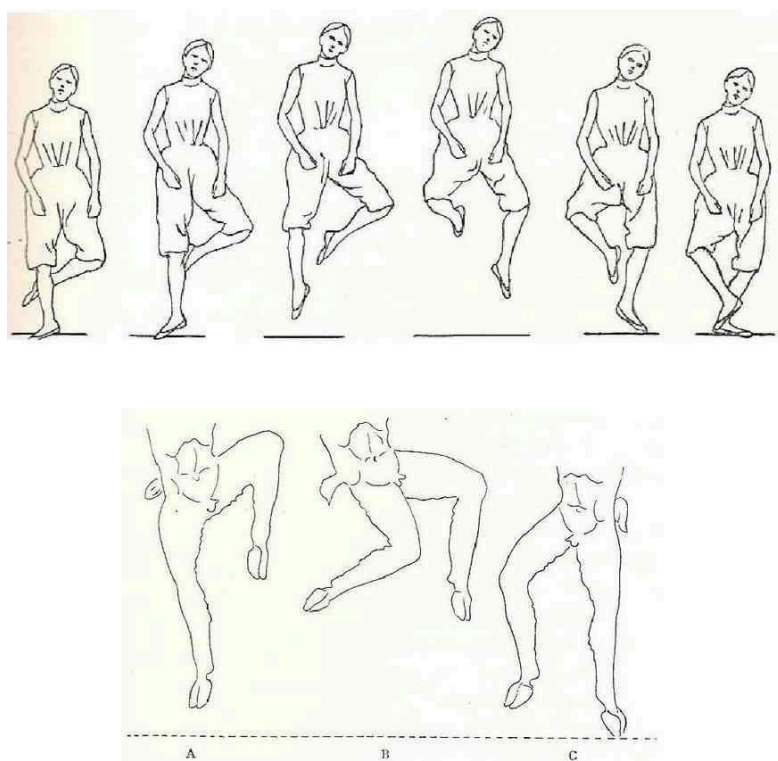


Fig. 2 : Eadweard Muybridge, planche lithographique sur carton tirée de *The Science of Zoopraxography*, Philadelphia, 1891. D'après *Isadora Duncan*, 2009, p. 215.

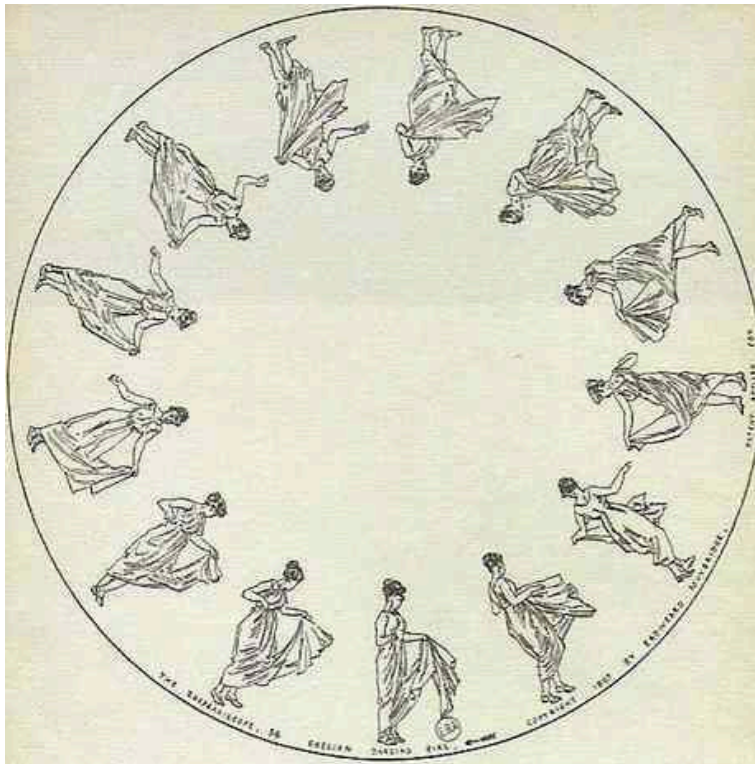


Fig. 3 : Proposition de reconstitution d'une phase du *komos* à partir de figures sélectionnées dans les peintures funéraires étrusques, tarquiniennes essentiellement. D'après Martinelli, 2007, p. 67.

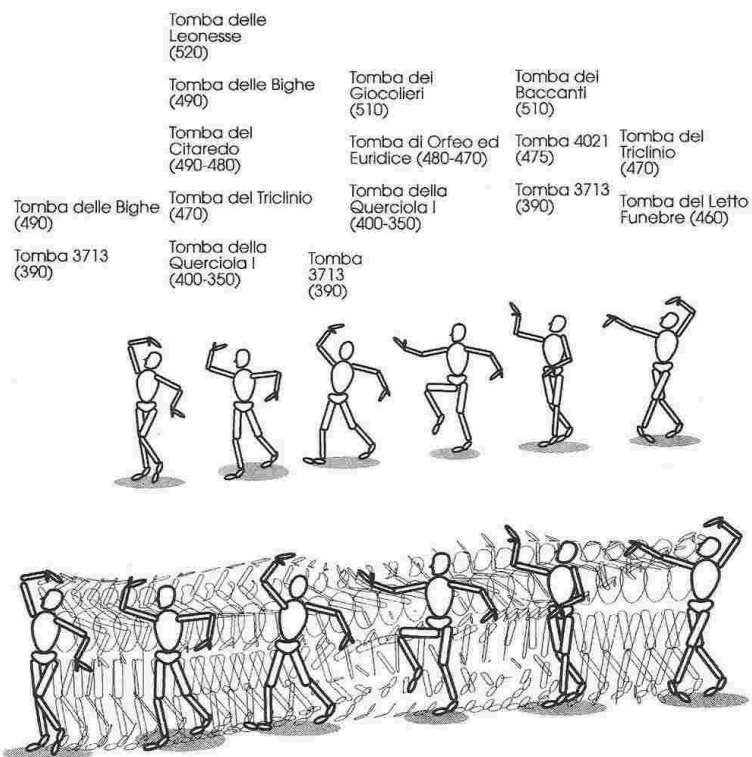


Fig. 4 : Amphore à figures noires découverte près de la tombe 126 de Tolle, à Castelluccio La Foce (Chianciano Terme). 500-480 avant J.-C. Conservée au musée archéologique de Sienne (sans numéro). D'après Paolucci, 2007, p. 22, fig. 14-15-16.



Fig. 5 : Amphore à figures noires découverte près de la tombe 126 de Tolle, à Castelluccio La Foce (Chianciano Terme). 500-480 avant J.-C. Conservée au musée archéologique de Sienne (sans numéro). D'après Paolucci, 2007, p. 22, fig. 14-15-16



BIBLIOGRAPHIE

- AA.VV., Marey-Muybridge, pionniers du cinéma : actes du colloque. Rencontre Beaune-Staford, 19 mai 1995, Palais des Congrès, Beaune, Dijon, 1996.
- BAGGIO M., I gesti della seduzione : tracce di comunicazione non-verbale nella ceramica greca tra VI e IV secolo a.C., Rome, 2004.
- BODIOLU L., FRÈRE D., MEHL V., L'expression des corps : gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique, Rennes, 2006.
- BRAUN M., Eadweard Muybridge, Londres, 2010.
- BRILLIANT R., Gesture and rank in Roman art: the use of gesture to denote status in Roman sculpture and coinage, New Heaven, 1963.
- CAMPOREALE G., La danza armata in Etruria, *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, 1, 1987, p. 11-42.
- CORBIER C., Une victime de l'hellénisme : la musique romaine à la fin du XIX^e siècle, *Dossiers d'archéologie*, 320, mars-avril 2007, p. 68-71.
- CORBIER C., Une victime de l'hellénisme : la musique romaine à la fin du XIX^e siècle, *Dossiers d'archéologie*, 320, mars-avril 2007, p. 68-71.
- CORBIER C., Maurice Emmanuel, Paris, 2007.
- CORBIER C., Poésie, Musique et Danse : Maurice Emmanuel (1862-1938) et l'hellénisme, Paris, 2011.
- DA VELA R., Equilibrio e movimento del corpo in alcuni rilievi chiusini di età arcaica e subarcaica, *Italia antica. Storia dell'etruscologia tra archeologia e storia della cultura*, Rome, 2006, p. 141-187.
- DELAUVAUD-ROUX M.-H., Les danses armées en Grèce antique, Aix-en-Provence, 1993.
- DELAUVAUD-ROUX M.-H., Les danses pacifiques en Grèce antique, Aix-en-Provence, 1994.
- DELAUVAUD-ROUX M.-H., Les danses dionysiaques en Grèce antique, Aix-en-Provence, 1995.
- DURAND J.-L., Le faire et le dire : vers une anthropologie des gestes iconiques, *History and Anthropology*, 1, 1984, p. 29-48.
- DOVER K., Greek Homosexuality, New York, 1980.
- EMMANUEL M., Essai sur l'orchestique grecque. Étude de ses mouvements d'après les monuments figurés, Paris, 1895.
- EWING W. A., Danse. Chefs-d'œuvre de la photographie, Londres, 1987.
- FRIZOT Michel (dir.), Nouvelle histoire de la photographie, Paris, 2001.
- GARELLI M.-H., Gestuelle et danse dans le monde antique. Deux questions de bibliographie, *Pallas*, 71, 2006, p. 151-167.
- GOMBRICH E., Il gesto ritualizzato e la sua espressione nell'arte, L'immagine e l'occhio. Altri studi sulla rappresentazione pittorica, Turin, 1965, p. 64-82.
- GOUY A., Perception, compréhension et restitution de la danse étrusque. Nouvelle approche visuelle dans l'étude de la danse antique, *Histoire de l'art*, 70, 2012, sous presse.

- HEMELRIJK J. M., *Caeretan Hydriae*, Mainz, 1984.
- HUET V., SCHEID J. (éd.), *La colonne aurélienne : geste et image sur la colonne de Marc Aurèle à Rome*, Turnhout, 2000.
- GERVAIS T., MOREL G., *La photographie : histoire, techniques, art, presse*, Paris, 2008.
- Isadora Duncan. *Une sculpture vivante*, musée Bourdelle, Paris, 2009.
- JANNOT J.-R., *Les Reliefs archaïques de Chiusi*, École française de Rome, 1984.
- JOHNSTONE M. A., *The dance in Etruria: a comparative study*, Florence, 1956.
- LAWLER L. B., *The Dance in Ancient Greece*, Middletown, 1964.
- LISSARRAGUE F., *De la sexualité des satyres*, Métis, II-1, 1987, p. 63-90.
- LUBTCHANSKY N., *Divines ou mortelles ? Les femmes de la tombe du Baron à Tarquinia*, dans Massa-Pairault F.-H. (dir.), *L'image antique et son interprétation*, École française de Rome, 2006, p. 219-236.
- MCNIVEN T., *Gestures in Attic vase painting: use and meaning, 550-450 B.C.*, Université du Michigan, 1982.
- MARTINELLI M., *Spettacolo e sport in Etruria. Musica, danza agonismo e rappresentazioni tra Italia e Mediterraneo*, Florence, 2007.
- MINZONI-ALESSIO A., *Typologies en Préhistoire*, Paris, 1981.
- MONDENARD (de) A., *La maison héliographique : cinq photographes parcourent la France en 1851*, Paris, 2001.
- MUYBRIDGE E., *The Human Figure in Motion*, New York, 1955.
- MUYBRIDGE E., *Animals in Motion*, New York, 1957 [1887].
- NAEREBOUT F. G., *Attractive performances : ancient Greek dance*, Amsterdam, 1997.
- NEUMANN G., *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*, Berlin, 1965.
- PAOLUCCI G., *Immagini etrusche. Tombe con ceramiche a figure nere dalla necropoli di Tolle a Chianciano Terme*, Milan, 2007.
- PEDRINA M., *I gesti del dolore nella ceramica attica (VI-V secolo a.C.) : per un'analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco*, Venezia, 2001.
- PRUDHOMMEAU G., *La danse grecque antique*, Paris, 1965.
- ROSENBLUM N., *Une histoire mondiale de la photographie*, Paris, 1992.
- SÉCHAN L., *La danse grecque antique*, Paris, 1930.
- SITTL K., *Die Gebärden der Griechen und Römer*, Leipzig, 1890.
- ZAGHETTO L., *Dalla parola alle frasi : unità semplici e unità strutturate nel linguaggio delle immagini. Il caso dell'arte delle situle*, Iconografia 2001. Studi sull'Immagine, Rome, 2002, p. 31-43.

NOTES

1. Une étude récente de Marie-Hélène Garelli propose un aperçu bibliographique de la danse antique et revient sur les différents courants critiques. Voir Garelli, 2006.
2. Voir *infra*.
3. La seconde publication est éditée en 1896 sous le titre *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*. Voir Garelli, 2006, p. 152.
4. Voir les travaux récents de Christophe Corbier sur Maurice Emmanuel, par exemple Corbier, 2007a ; Corbier, 2007b ; Corbier, 2011.
5. Nous ne développerons pas ici la naissance de la photographie et l'étude du mouvement animal puis humain. Nous renvoyons le lecteur à quelques travaux sur ces questions : Frizot, 2001 ; Gervais-Morel, 2008 ; Mondenard, 2001 ; Rosemblum, 1992.
6. La primauté de la danse classique semblait imposer en effet la comparaison. Peut-être que le contexte historique de cette étude, avant les deux premières guerres mondiales et dans un climat fortement nationaliste, explique le choix de ce type d'approche et la volonté de retrouver dans la danse grecque antique les origines de la danse contemporaine. Les travaux d'après-guerre de Germaine Prudhommeau (voir *infra*), qui s'appuient aussi beaucoup en termes de comparaison sur la danse classique, pourraient s'insérer dans cette idéologie. Nous n'irons pas plus loin dans cette hypothèse, et remercions vivement Laure Guilbert, directrice des publications de l'Opéra National de Paris, de nous l'avoir suggérée.
7. Emmanuel, 1895, p. VII.
8. Delavaud-Roux, 1993, p. 10-11.
9. *Isadora Duncan*, 2009, p. 238.
10. Séchan, 1930.
11. Prudhommeau, 1965.
12. Delavaud-Roux, 1993, p. 13-15.
13. Sur les travaux d'Eadweard Muybridge, se reporter par exemple à AA.VV., 1996 ; Braun, 2010 ; Muybridge, 1955 ; Muybridge, 1957, etc.
14. Delavaud-Roux, 1993, p. 13-15.
15. Cf. par exemple AA.VV., 1996.
16. *Ibid.* Malheureusement les films réalisés par l'auteur ont tous totalement disparu, brûlés dans l'incendie de sa maison.
17. Thèse publiée en trois tomes : Delavaud-Roux, 1993 ; *Id.*, 1994 ; *Id.*, 1995.
18. Lawler, 1964.
19. Voir Naerebout, 1997, et Garelli, 2006, p. 151 et suiv.
20. Naerebout, 1997, p. 54 et suiv.
21. Sittl, 1890.
22. Voir Pedrina, 2001, p. 7 et suiv. qui donne un bon aperçu de l'ensemble des études menées sur la gestuelle antique, et Garelli, 2006, p. 156.
23. Brilliant, 1963 ; Neumann, 1965 ; Gombrich, 1965.
24. D'après la définition que donne Jean-Louis Durand. Voir Durand, 1984, p. 30-31.
25. *Id.*
26. McNiven, 1982.
27. Huet-Scheid, 2000 ; Bodiou *et al.*, 2006. Voir aussi Baggio, 2004 ou Pedrina, 2001.
28. Voir note 17.
29. Martinelli, 2007, plus spécifiquement p. 63 et suiv. En 2006, Raffaella Da Vela proposait déjà des reconstitutions de mouvements à partir des reliefs archaïques de Chiusi en s'appuyant sur les sciences de la motricité humaine et proposant ainsi une nouvelle analyse d'une partie du corpus clusien (voir *infra*). Voir Da Vela, 2006.

30. Nous renvoyons à notre thèse en cours : *La danse étrusco-italique. Étude de la culture chorégraphique de l'Italie pré-romaine*.
31. Johnstone, 1956.
32. Citons notamment Jannot, 1984 ou Camporeale, 1987.
33. L'auteur s'intéresse à un corpus bien particulier, celui des reliefs de Chiusi, dont les représentations de danse, à la fois nombreuses et détaillées, sont une source d'informations exceptionnelle. Voir Da Vela, 2006.
34. Minzoni-Alessio, 1981, p. 11.
35. Voir notre prochaine publication : Gouy, 2012. L'étude se double aussi d'une approche comparatiste et ethnoarchéologique en vue de comprendre les danses représentées et leurs fonctions à la fois dans l'image, dans leur contexte de découverte et dans leur pratique.
36. Voir *Id.*
37. Voir Steingräber, 1984, p. 313-314.
38. Pour la dénomination de ces reliefs nous nous appuyons sur celle établie par Jean-René Jannot. Voir Jannot, 1984.
39. *Id.*, p. 113-114, fig. 380.
40. *Ibid.*, p. 121-122, fig. 415.
41. *Ibid.*, p. 135-136, fig. 467.
42. Une variante de ce geste dirigé vers un personnage féminin se trouve sur l'hydrie céramique 10.227 du musée du Louvre. Voir Hemelrijk, 1984, p. 25 et suiv., fig. 14.
43. Il est à noter cependant une inversion sur le relief clusien C' 5. C'est exceptionnellement un personnage féminin qui l'exécute. Le personnage vers lequel la femme se tourne est malheureusement très endommagé. Toutefois une partie d'une des deux jambes restée intacte permet de deviner l'habillement et d'en déduire qu'il devait s'agir très vraisemblablement d'un personnage masculin. Voir Jannot, 1984, fig. 380.
44. Dans la tombe du Coq à Tarquinia, la main est représentée face au spectateur.
45. Nous considérons la figure comme étant de face.
46. Pour la version grecque, voir notamment Delavaud-Roux, 1995.
47. Sur la sexualité des satyres, voir par exemple Lissarrague, 1987, p. 74 et suiv.
48. Nous renvoyons à notre thèse.
49. Ce dernier est tout à fait semblable à celui que l'on rencontre sur les reliefs clusiens indiqués (voir notes 39, 40 et 41) et la tombe du Coq à Tarquinia.
50. Cette interprétation peut être corroborée par les sources iconographiques et littéraires. Nous renvoyons aux travaux de Marie-Hélène Delavaud-Roux. Voir note 46.
51. Peut-on d'ailleurs voir dans la position de son avant-bras droit, dirigé vers le postérieur de la ménade, une allusion à son sexe et ainsi une métaphore sexuelle ? L'iconographie grecque livre quelques exemples où le sexe du satyre apparaît comme une « sorte de main supplémentaire ». Voir Lissarrague 1987, p. 68-69.
52. Sur l'amour homosexuel grec, voir par exemple Dover, 1980.
53. Voir notes 37, 39, 40 et 41.
54. Il est à souligner que sur le relief C' 20 il s'agit d'un petit personnage, probablement un adolescent, qui exécute ce geste. Il est dirigé vers un personnage féminin plus grand, et donc probablement plus âgé. Pourrait-il s'agir d'une invitation à une forme d'éducation sexuelle ? Sur la thématique de l'éducation sexuelle et féminine chez les Étrusques nous renvoyons à Lubtchansky, 2006, et en particulier p. 226 et suiv.

RÉSUMÉS

Dans le cadre d'une étude relative aux danses pratiquées en Italie pré-romaine, l'auteur se propose d'en renouveler l'approche par le biais de la pluridisciplinarité, du comparatisme, et en considérant les changements advenus depuis l'apparition de la photographie scientifique et les outils numériques. Dans un premier temps, elle examine la naissance de la photographie scientifique en relation avec l'appréhension du mouvement dansé. Puis, elle s'attache aux prémices et tentatives scientifiques eu égard à la perception du mouvement, avant d'atteindre la compréhension des danses antiques. Après quoi elle entre dans l'analyse même du mouvement qui vise à une reconstitution de ces dernières. Mais elle en vient finalement au constat de l'impossibilité d'une telle reconstitution, que vient toutefois compenser l'apport positif de la photographie : un nouvel éclairage sur les mouvements effectués et sur les types de danse représentés.

AUTEUR

AUDREY GOUY

Doctorante à l'École pratique des Hautes Études (EA 4115 Histara) et à l'Université Ca' Foscari de Venise, Audrey Gouy propose d'étudier pour la première fois les représentations de danses en Italie préromaine (La danse étrusco-italique. Étude de la culture chorégraphique de l'Italie pré-romaine). L'objectif est de renouveler l'approche de la danse antique, notamment par des orientations pluridisciplinaires et une mise en perspective de type comparatiste

De la photographie du patrimoine culturel : l'expérience de l'Inventaire général

De la photographie des monuments et richesses artistiques de la France à la photographie du patrimoine culturel : l'expérience de l'Inventaire général

Arlette Auduc

- 1 Dès sa fondation, l'Inventaire général a pris le parti d'associer étroitement l'étude scientifique et la photographie. Le rôle attribué à la photographie, en liaison avec la recherche est véritablement fondateur : la photographie a été choisie à l'Inventaire comme support majeur de la description, à égalité avec le texte.
- 2 En fait, dès le départ, son rôle est double : la photographie est d'abord une photographie documentaire en même temps qu'une source d'information pour le chercheur ; elle doit rendre compte « objectivement » d'un objet mais doit aussi aider le chercheur à comprendre l'objet étudié. Il s'agit de constituer une « mémoire » visuelle et le premier livret de prescriptions parle d' « archives photographiques », en même temps qu'il élabore des normes d'indexation et de conservation strictes.
- 3 Cette importance accordée à la photographie explique que soit fait appel à des photographes professionnels qui constituent aujourd'hui encore l'originalité et la richesse unique des services.
- 4 Ceci posé, il est nécessaire de revenir sur ce que l'on photographie. Le service qui se crée en 1964 est dédié à l'étude des « monuments et des richesses artistiques de la France », il s'agit donc d'objets, objets architecturaux ou objets d'art. En Île-de-France, comme ailleurs, deux types de patrimoine sont étudiés : le patrimoine religieux et le patrimoine rural, thématiques traditionnelles à l'Inventaire. Le premier s'accompagne de la photographie des objets les plus variés qui y sont conservés.

Fig. 1. Façade et chapelle de l'Hôtel-Dieu d'Étampes (Essonne) en 1979



Cl. Jean-Bernard Vialles. Région Île-de-France, Inventaire général.

- 5 Concernant le second, le Parc naturel régional de la Haute Vallée de Chevreuse, a été un des premiers terrains inventoriés par le service, au moment de la création de ce PNR. Les grandes fermes de ce territoire ont été particulièrement analysées et photographiées.
- 6 - Les belles demeures et les équipements publics, les seconds occupant parfois les premières, comme c'est le cas pour la mairie de Rambouillet.
- 7 Dès 1969, un livret de prescriptions encadre les prises de vues. Trois règles essentielles doivent être adoptées :
- 8 - « Les photographies d'ensemble seront prises le plus souvent du point de vue naturel », c'est-à-dire - c'est explicité plus loin -, à hauteur de l'œil et de façon frontale.
- 9 - « Les photographies d'un édifice seront cadrées de manière à obtenir une élévation entière en perspective axiale, ceci pour obtenir une orthographie aussi exacte que possible ». On admet alors, au nom de l'objectivité que l'on puisse redresser les photographies, ce qui permet de reconnaître entre toutes les photographies de l'Inventaire, impeccablement frontales et redressées.
- 10 - « L'opérateur travaillera autant que possible à la lumière du jour ». C'est la prescription la plus intéressante : c'est la lumière qui fait la photographie, elle est par définition changeante et le photographe doit la maîtriser pour parvenir à cet idéal d'objectivité et de neutralité qui commence à s'affirmer. Pour autant, le recours à la lumière artificielle est inévitable, en intérieurs, dans les cryptes d'églises ou les églises elles-mêmes. Et donc quel type de lumière ? Michel Melot dans une journée d'étude nous rappelait des discussions des photographes sur la notion de « lumière de référence ». Ce qui recoupe le débat sur la meilleure saison pour les prises de vue.

- 11 Ainsi, dès la fin des années soixante se met en place une méthodologie pour ce qui deviendra la « photographie d'inventaire » : vue de face, frontale, aussi objective que possible. La photographie d'ensemble de face est souvent complétée par des vues des autres côtés pour les œuvres en trois dimensions, et par une vue de trois quart qui permet d'appréhender le volume de l'œuvre. Documenter une œuvre par l'image, c'est aussi en isoler les détails significatifs. Les exemples pourraient être multipliés en fonction de l'œuvre représentée, architecturale ou mobilières, qu'il s'agisse d'un détail de décor ou de mode constructif.
- 12 Il faut parler un instant de l'image représentative. Celle qui vient en premier pour illustrer la notice de l'œuvre et en donner une première idée. Il faut donc qu'elle soit représentative. Le livret de prescription conseille d'y réfléchir très en amont, dès le travail de terrain, parce que toutes les autres sont pensées comme faisant partie d'un ensemble.
- 13 Petit à petit, d'autres prescriptions seront élaborées, en fonction de l'objet photographié : on ne photographie pas une architecture comme une pièce d'orfèvrerie. Pour les objets mobiliers, par exemple la question du fond sur lequel ils seront photographiés fait l'objet de développements précis, comme les prescriptions concernant la sculpture qui vont de la distance de la chambre par rapport à l'œuvre, de sa disposition, de la lumière jusqu'aux types et au nombre de clichés.
- 14 Ces prescriptions s'appliquent à des objets qui sont des objets reconnus, exceptionnels, ceux qui représentent les richesses artistiques de la France. Et pourtant, pour André Malraux, dès 1964, le projet était plus large ; il s'agissait de découvrir le patrimoine encore non reconnu, donc invisible à nos regards. Dans une étude récente, la sociologue Nathalie Heinich a parfaitement montré qu'il s'agissait de construire un regard national, à partir de tous les objets qui peuvent être revêtus d'une valeur symbolique collective. C'était bien l'idée du Musée imaginaire de Malraux, où chacun, disait-il, « doit trouver son trésor ». Le texte écrit pour l'Inventaire le 14 avril 1964 présentait ainsi le nouveau service : « Il apporte beaucoup plus qu'un cadastre artistique, un complément de ce qui existe dans ce domaine. Le tout n'est pas seulement ici la somme de ses parties. En même temps qu'il complète nos connaissances, il suggère une mise en question sans précédent des valeurs sur lesquelles ces connaissances se fondent. »
- 15 Il s'agira donc d'aller en reconnaissance, retrouver dans le territoire non pas des objets déjà consacrés, mais des objets dont l'Inventaire va révéler la valeur potentielle. L'apport de la photographie est alors essentiel. Cette découverte a besoin du photographe, qui va nous faire voir ce que l'on ne voyait pas. Le chercheur de l'Inventaire comme le photographe doit imaginer ce qui pourrait devenir « patrimoine », ce qui pourrait être revêtu d'une valeur symbolique pour telle ou telle collectivité. C'est ce qu'explique très bien Nathalie Heinich, pour qui l'Inventaire est l'apprentissage d'un regard collectif.
- 16 Dès lors, très vite, et sans en avoir forcément conscience, cette photographie a changé notre regard sur le patrimoine. Dans le phénomène d'élargissement de la notion de patrimoine, l'Inventaire et la photographie à l'Inventaire ont joué un rôle essentiel, par ce que cette dernière donne à voir, par ce qu'elle découvre au sens propre du terme.
- 17 Le premier changement d'importance est venu dans les années 1980 avec le patrimoine industriel, ce que Jean-François Belhoste a bien souligné lors du colloque.

- 18 Il est apparu alors que la question des savoir-faire était intimement liée à celle du patrimoine industriel, qu'on ne pouvait réfléchir à l'un sans penser aux autres. C'est vraiment à ce moment-là que les hommes apparaissent dans les photographies d'inventaire : hommes qui travaillent, qui expliquent le fonctionnement des machines, les processus de fabrication, les conditions de travail.
- 19 Le phénomène s'est développé ensuite avec d'autres inventaires thématiques, notamment avec le patrimoine XX^e, en particulier les grands ensembles ou le logement social, désormais objet des études de l'inventaire.

Fig. 2. Bobigny (Seine-Saint-Denis), la cité de l'Abreuvoir



Architecte Émile Aillaud. Cl. Stéphane Asseline, Région Île-de-France, Inventaire général.

- 20 On pourrait ajouter le travail mené par le service d'Île-de-France sur le patrimoine ordinaire et le développement actuel des études sur le péri-urbain. Dès lors, un mouvement s'amorce pour les photographes, qui ne fera que s'amplifier et dont prend acte le nouveau livret méthodologique édité en 2001. L'élargissement de la perspective est désormais officiel et les agents de l'Inventaire sont invités à mettre en valeur l'œuvre dans son cadre et à s'attacher à ce contexte qui reçoit une valeur explicative dans l'étude de l'œuvre.
- 21 Pour autant, les contradictions n'ont pas disparu. En 2004 est lancée, dans la perspective de la décentralisation des services, la préparation d'un nouveau livret de prescriptions photographiques, qui ne sera finalement jamais publié. Arrivant trop tôt pour mettre complètement en question la photographie documentaire traditionnelle d'objets architecturaux ou mobiliers, il était déjà trop tard pour fixer des contraintes nouvelles à des services dont le destin allait changer et dont l'angoisse devant cet inconnu ne pouvait s'accommoder de cette remise en question. Le texte de Philippe Arbaïzar est cependant plein d'intérêt. On peut y lire : « La photographie désormais ne

se limite pas aux édifices isolés ; elle s'attache également à montrer des ensembles tels que les villes... », et plus loin : « ces images doivent montrer la profonde imbrication du patrimoine dans le site, suggérer l'accumulation historique des réalisations humaines ». Si le texte, jamais publié ne donne pas davantage de réponses aux questions qu'il soulève, il marque cependant le chemin parcouru.

- 22 Il faudrait ici évoquer un autre changement essentiel dans ces mêmes années, technique celui-là : le passage du noir et blanc à la couleur. Celui-ci n'a pas été aussi brutal que cela : les prescriptions ont toujours autorisé que l'on « double » en couleur un certain nombre de clichés noirs et blanc en prévision d'une éventuelle publication. Mais la cause était entendue : le document de référence, le document documentaire, était en noir et blanc. Le cliché couleur était l'exception, réservé à la valorisation, qui en recevait une sorte de futilité (valorisation/ vulgarisation ?), le sérieux, le scientifique, étant dans le dossier, dans le bordereau. D'autres considérations entraient en ligne de compte pour les services dont le critère de la conservation qui a longtemps favorisé le noir et blanc, malgré les envies des agents. Les années 2000 voient cependant la couleur gagner très rapidement de l'importance et en quelques années l'emporter facilement. Elle impose une transformation des pratiques : lors de la journée d'étude du SPI en 2008, beaucoup ont ironisé sur le « syndrome du ciel bleu » ou « il fait toujours beau à l'Inventaire ». La « belle » photo ou en tout cas, celle qui est dite telle par le public, l'a emporté au détriment de la restitution objective de la photo documentaire, sauf qu'aujourd'hui je mettrai des guillemets à toutes ces expressions, dans la mesure, et c'est là le plus important, où ce changement a amené un heureux retour sur soi, un nouveau questionnement sur les pratiques et leur sens et a contribué à débrider les initiatives et la liberté des photographes. Il faut dire que les changements institutionnels ont rendu inéluctables l'éloignement de l'encadrement et des prescriptions centrales déjà à l'œuvre depuis plusieurs années.

La régionalisation de l'Inventaire et ses conséquences

- 23 Symboliquement, elle s'est accompagnée d'un changement de nom qui prend acte des évolutions précédentes. L'Inventaire est désormais celui du patrimoine culturel.
- 24 La régionalisation a accru l'urgence, pour les photographes comme pour l'ensemble des services d'Inventaire d'une réflexion sur leurs pratiques, sur leur identité. Bien entendu, les missions n'ont pas changé. Il s'agit toujours de rendre compte, de préserver la mémoire mais on peut s'interroger sur cette mémoire : de quelle mémoire s'agit-il ? Pour quoi faire ? S'il y a interrogation, il n'y a pas de rupture.
- 25 Depuis longtemps, on l'a dit, l'évolution était amorcée, qui n'a fait que s'accélérer : de la photographie d'architecture et d'objets d'art, on était progressivement passé à la photographie de la ville, parfois du paysage.

Fig. 3. Clamart (Hauts-de-Seine), immeuble d'angle



- 26 Clamart (Hauts-de-Seine), immeuble d'angle, 202 avenue Jean-Jaurès. Cl. Jean-Bernard Vialles, région Île-de-France, Inventaire général.

Fig. 4. La grande terrasse du château de Saint-Germain-en-Laye (Yvelines)



Cl. Christian Descamps, région Île-de-France, Inventaire général.

- 27 De la photographie de l'exceptionnel, qui était celle des premiers temps de l'Inventaire, à la photographie de l'ordinaire.
- 28 Simplement, aujourd'hui, plus encore qu'il y a quelques années, la régionalisation rapproche les services du territoire, induit de nouvelles demandes émanant de nouveaux partenaires, qui peuvent être les autres services de la région ayant la charge d'aménager le territoire, et qui savent que la photographie leur permet d'en avoir une meilleure lecture, une meilleure compréhension. Le service de l'Inventaire et ses photographes doivent donc réfléchir à la manière de répondre à cette nouvelle demande, en retrouvant là une des questions qui se sont posées aux fondateurs, celle de la commande. Un nouveau cadre scientifique, institutionnel, de nouvelles commandes induisent-ils de nouvelles pratiques ?
- 29 Mais commençons par la question du territoire. Sans plus de prescriptions, les photographes, sur le terrain inventent leurs réponses aux questions qui sont désormais les leurs : comment rendre compte d'un territoire, fait de réseaux, de paysages, ruraux ou urbains, de pleins et de vides, d'éléments

Fig. 5. Juvisy (Essonne) : réseaux et grands ensembles



Cl. Philippe Ayrault, région Île-de-France, Inventaire général.

- 30 aussi disparates que des grands ensembles et des lotissements, de friches industrielles et de délaissés d'autoroutes, tout en continuant (et c'est rassurant) à photographier des statues et des vitraux, des églises et de l'orfèvrerie ? La question du territoire oblige à concevoir différemment la photographie : il faut multiplier les points de vue, montrer comment s'imbriquent les chronologies, s'organisent les différentes strates de temps, relier les pleins et les vides, bref, donner du sens, ordonner ce qui parfois semble relever du chaos. Il n'est donc plus question d'objectivité, mais d'interprétation. On

multiplie les niveaux de lecture, dans un dialogue nouveau avec le chercheur. Il faut organiser, expliciter, en sachant que plusieurs discours sont toujours possibles, que le propos s'est élargi à l'urbanisme, à l'aménagement et « l'aventure de l'esprit » déjà utopique de Malraux, donne parfois le vertige.

- 31 La difficulté a obligé à s'ouvrir et à chercher de l'aide dans d'autres expériences. Celle de la Mission photographique de la DATAR d'abord, de l'Observatoire national du paysage ensuite. Mais aussi à chercher du côté de l'évolution récente de la photographie et à prendre conscience que la photographie de l'inventaire a sa place dans ce vaste mouvement, et que ce qu'elle perd en spécificité, elle le gagne en reconnaissance. Reconnaissance aussi d'un héritage historique : la découverte des clichés du casier archéologique de la Commission du Vieux Paris et notamment ceux de la sous-commission du département de la Seine, nous montrent à quel point nous sommes dans cette lignée et que nos prescriptions (anciennes) n'ont au fond pas une grande originalité, nos prédécesseurs faisant preuve d'une liberté qu'on peut leur envier.
- 32 Et justement, les photographes ont-ils gagné une plus grande liberté ? Certes, on l'a dit, il n'y a plus de prescriptions depuis des années. Le dialogue avec les chercheurs a pris une autre dimension, l'autonomie de décision est totale dans cette entreprise de lecture du territoire. Il appartient aux photographes de savoir que faire de cette liberté nouvelle, de savoir quelle peut être la part, à côté de la photographie documentaire toujours au centre de leur métier, de la création artistique dont on sait qu'il s'agit d'un véritable tabou pour des photographes dédiés à la neutralité documentaire. Le chef de service que je suis sent poindre des évolutions prometteuses.
- 33 Cela à l'heure où un autre bouleversement est apparu, celui du passage au numérique.
- 34 En Île-de-France, ce passage s'est fait à l'occasion de la décentralisation : la Région a immédiatement doté le service nouvellement arrivé d'une chaîne photographique numérique professionnelle qui a changé les conditions d'exercice du métier de photographe. Ces nouvelles conditions ont-elles induit de nouvelles pratiques ? S'il est sans doute trop tôt pour tirer des conclusions définitives, quelques remarques peuvent être faites. Le numérique permet d'abord de multiplier les clichés : plus de coût de films et de développement ; les photographes peuvent « mitrailler » objets et territoires. Pourtant, contrairement à nos craintes initiales, le nombre de photographies n'a pas explosé : le choix se fait au retour du terrain et la réflexion le rend d'autant plus rigoureux. Par contre, cette facilité donne une plus grande liberté : les tâtonnements sont possibles, les expériences aussi et les adaptations et les confrontations avec les chercheurs mais aussi entre photographes. Et cette latitude nouvelle est porteuse de conséquences dont nous ne mesurons pas encore totalement la portée et les enjeux. Libéré des contraintes matérielles, l'opérateur pourra (ou non) se saisir de cette liberté pour jouer un rôle qui ne peut que s'accroître dans l'explicitation du territoire. Davantage force de proposition, il est aussi davantage force d'explicitation et un rapport nouveau (peut-être pas toujours facile à gérer) va s'instaurer avec les chercheurs. Enfin, et l'évolution est déjà notable, la créativité de chacun peut davantage s'épanouir. Au gré des humeurs et des goûts, nous disposons désormais de galeries d'images (publiées sur notre site internet) intitulées « ciels d'orage en Île-de-France » (ils sont bien loin nos ciels toujours bleus).

Fig. 6. Centre de traitement Géopétrol S.A, Blandy-les-Tours, Seine-et-Marne



Cl. Philippe Ayrault, région Île-de-France, Inventaire général.

- 35 ou de clichés d'intérieurs de centrales thermiques dont la valeur documentaire n'est certainement pas le but premier, mais d'une valeur esthétique certaine. Il appartient désormais aux photographes de gérer toutes ces dimensions nouvelles de leur métier, sans oublier, évidemment, leur mission première. Et cette nécessité a aussi libéré la parole : d'abord en repli devant la soudaineté des évolutions, nos photographes aujourd'hui sont riches de réflexions et de propositions sur le sens et l'avenir de leur métier.
- 36 Ils nous obligent à nous interroger sur notre histoire, celle de notre institution, sur nos pratiques mais aussi sur ceux qui les portent, sur les lignes qu'ils ont fait bouger, sur les frontières de plus en plus floues entre le documentaire et la création, sur la part d'imaginaire dans leurs clichés et dans les représentations mentales qu'ils ont contribué à créer. Pour toutes ces questions autrefois taboues dans des services formés aux missions de préserver et de transmettre une mémoire visuelle, un état qui se voulait objectif au profit d'une recherche qui se revendique scientifique, pour toutes ces questions donc, et les perspectives qu'elles nous ouvrent, que nos photographes soient remerciés.

RÉSUMÉS

Dans le cadre de recherches menées sur l'administration des Monuments historiques, l'auteur considère sans tabous les rôles respectifs de la photographie et du texte au sein de l'Inventaire général. Ceci l'amène à soulever toute une série de problèmes : non seulement les rapports entre le documentaire et la création, mais aussi l'histoire de sa propre institution, ses pratiques, et plus particulièrement les divers acteurs et responsables avec tous leurs présupposés, représentations mentales ainsi que les lignes qu'ils font bouger. Après une première partie consacrée à un état

des lieux sur cette mémoire visuelle, suit une réflexion sur la régionalisation de l'Inventaire et ses conséquences. Un hommage est finalement rendu aux photographes.

AUTEUR

ARLETTE AUDUC

Agrégée d'histoire, Conservateur en chef du patrimoine, docteur de l'EPHE. Depuis 2006, conservateur régional de l'inventaire, chef du service Patrimoines et Inventaire à la Région Île-de-France. De 2000 à 2006, chargée de mission « Paysage » au ministère de la culture. Poursuit des recherches sur l'administration des Monuments historiques.

Dernière publication : « Quand les monuments construisaient la nation. Le service des Monuments historiques de 1830 à 1940 », Comité d'histoire du ministère de la culture/Documentation française, 2008, 640 p.

L'Archivio dello spazio [L'Archive de l'espace] : point d'arrivée, point de départ

Roberta Valtorta

Quelque vingt-trois ans après son lancement (1987) et treize après sa conclusion (1997), le projet Archivio dello spazio, une longue série de campagnes photographiques sur le territoire de la Province de Milan, qui ont été accomplies dans le cadre du grand projet d'inventaire intitulé Progetto Beni Architettonici e Ambientali [Projet Biens Architecturaux et Environnementaux] de la Province de Milan, apparaît clairement tel un aboutissement et un point de départ eu égard au positionnement de la photographie dans la culture institutionnelle italienne¹.

Point d'arrivée dans la mesure où le travail de réaffirmation constant, tout au long du projet, de la coïncidence entre la qualité du document photographique et l'autorialité du travail du photographe a introduit des façons nouvelles et plus contemporaines d'appréhender la représentation des biens historiques dans la culture institutionnelle, non seulement auprès d'historiens de l'art, mais aussi d'architectes et d'administrateurs publics. Point d'arrivée également pour la photographie italienne et, plus particulièrement pour la zone de la recherche privilégiant le paysage en tant qu'objet d'étude qui, s'étant développée à partir de la fin des années soixante-dix, a trouvé dans le projet de la Province de Milan un vaste conteneur au sein duquel se sont produites, pendant quelque dix années, des recherches photographiques menées dans le cadre d'une abondante demande publique et en collaboration avec plusieurs institutions et organismes culturels. Cela donne lieu à une confrontation des langages de tous les photographes impliqués dans le projet, des maîtres aux élèves, ainsi qu'à un profond débat sur le rapport entre les biens architecturaux et le paysage postindustriel, sur le sens que revêt le fait de photographier le paysage aujourd'hui, sur le rapport entre la photographie et l'architecture, l'urbanisme, l'histoire, l'histoire de l'art, la sociologie, la psychanalyse, lequel prend place dans le cadre de conférences, de séminaires et de congrès.

Point de départ pour toute la culture photographique italienne, puisque, comme on le sait, c'est dans le cadre du projet Archivio dello spazio, dans les bureaux de l'adjoint à la Culture de la Province de Milan, qu'est née, en 1996, l'idée de créer enfin, en Italie aussi, un centre stable dédié à la conservation, au catalogage, à l'étude et à la mise en valeur de la photographie, avec des expositions, des séminaires, des activités éducatives, une bibliothèque. Ceci également dans le but de poursuivre dans le temps les activités de commandes passées aux photographes contemporains, lancées avec les Archivio dello spazio. Ce « centre » est devenu le Musée de la Photographie Contemporaine qui, depuis 2004, a son siège à Villa Ghirlanda, à Cinisello Balsamo, au nord de Milan. En 1999, la photographie a accédé au statut de bien culturel même aux yeux des lois italiennes. La Villa Ghirlanda est également l'un des biens architecturaux identifiés lors du Projet Biens Architecturaux et photographiés pendant les campagnes d'Archivio dello spazio. Et cela est un fait hautement symbolique.

Naissance du projet

« Nous vivons une période où les problèmes de la défense de l'environnement se posent avec une nouvelle force. [...] Par ailleurs, le concept même de l'environnement doit se configurer en des termes de plus en plus globaux et il doit certainement inclure les valeurs qui composent la mémoire historique et culturelle d'un territoire. Parmi ces derniers, les biens ayant un caractère architectural et environnemental ne sont certainement pas d'une importance secondaire² ». Ces mots sont écrits par l'architecte Novella Sansoni, alors Présidente de la Province de Milan, dans la préface de l'ouvrage *Beni architettonici ed ambientali della Provincia di Milano*, publié en 1985. Le cadre dans lequel la Province de Milan se meut est celui qui a été préparé dans les années soixante-dix, par le débat très animé sur la conservation du patrimoine historico-artistique italien (rappelons en particulier *Per una politica dei beni culturali* d'Andrea Emiliani, publié en 1974³), sur le concept même du bien culturel (l'institution du Ministère pour les Biens Culturels et Environnementaux date de 1975), et sur le rôle des organismes publics. Convaincue que la première condition nécessaire pour respecter et faire respecter l'environnement consiste à le connaître, la Province de Milan lance, au début des années quatre-vingt, l'inventaire des biens architecturaux et environnementaux présents sur son territoire, afin de disposer d'un cadre de référence pour la création d'itinéraires historico-artistiques, et de venir en aide aux municipalités pour les initiatives qu'elles entendent prendre en matière de récupération des espaces à destiner à la culture ou à d'autres activités d'intérêt public. De nombreuses structures sont en conditions de délabrement, à l'abandon ou bien utilisées pour des objets non conformes à leur nature, et elles réclament des opérations de réhabilitation et de réutilisation. Les principales finalités de l'opération demeurent toutefois la connaissance du patrimoine architectural et environnemental, et la création d'un répertoire s'avérant utile pour toutes les initiatives de protection et de mise en valeur.

Cet ouvrage de 1985, qui présente quelque 4 000 objets de différents types, des châteaux aux villas, des églises aux parcs, est conçu par Achille Sacconi, architecte, passionné de photographie, et coordinateur général du Projet Biens Architecturaux et Environnementaux de la Province de Milan. Il s'agit, pour lui, « d'un livre de documentation » qui restitue « un cadre assez ample de la richesse substantielle du

patrimoine diffus sur le territoire provincial, de son articulation et, hélas, même de ses lacunes en matière de conservation, de protection et de mise en valeur ».

Les photographies qui illustrent le volume sont de Cesare Colombo. Par rapport à la méthode extrêmement schématique de représentation des édifices utilisée aussi bien dans le travail des surintendances que, par exemple, dans les textes d'histoire de l'art plutôt que dans les revues, les photographies de ce livre ont le mérite d'isoler le moins possible l'œuvre du contexte dans lequel elle se situe, « de façon à en éviter la fossilisation, même s'il faut parfois courir le risque de faire des représentations impitoyables⁴ ». Pourquoi impitoyables ? Parce que, souvent, elles ne montrent pas le bien découpé dans son cadre étroit, mais aussi sa dégradation, ainsi que le contexte réel dans lequel il a fini par se trouver au fur et à mesure que territoire changeait au fil du temps.

À partir du boom économique des années cinquante et soixante, le paysage des environs de Milan a d'abord été modelé par un processus d'industrialisation aussi rapide que violent, puis par une avancée désordonnée des nouvelles stratégies d'exploitation du sol typiques de la phase postindustrielle. Les biens architecturaux et environnementaux ont parfois été submergés, voire étouffés, dans une réalité environnementale complexe et pleine de contradictions. Il devient donc nécessaire de comprendre le sens actuel et le destin de ce patrimoine, présence notable ou peu perceptible dans les plis d'un territoire, celui du Milanais, totalement voué à la production. C'est la raison pour laquelle il est très important d'étudier le rapport entre le bien et son cadre.

Il s'agit là d'un thème qui se consolide et devient le *leitmotiv* de l'initiative suivante. En 1987, après qu'a été prise la décision d'intégrer la photographie dans le travail d'inventaire, onze photographes (Olivo Barbieri, Gabriele Basilico, Gianni Berengo Gardin, Cesare Colombo, Mario Cresci, Luigi Ghirri, Guido Guidi, Mimmo Jodice, Pepi Merisio, Massimo Pacifico et George Tatge) sont chargés de photographier autant de biens choisis en fonction de typologies précises (architecture religieuse, architecture industrielle, centre historique, exploitation agricole, villa, hôtel particulier, château, couvent, parc naturel, etc.). Afin de reconstruire le contexte d'une manière plus complète, le commanditaire demande aux photographes de mener une analyse articulée au travers de séries/successions de photographies et non pas de produire différentes images des biens.

En 1988, une exposition des travaux des onze auteurs, *Beni architettonici e ambientali : l'immagine fotografica* [Biens architecturaux et environnementaux : l'image photographique], et une journée d'étude intitulée *Quale fotografia per i beni architettonici e ambientali ?* [Quelle photographie pour les biens architecturaux et environnementaux ?]⁵ mettent du matériel et les problèmes à la disposition du public. Le point d'interrogation qui conclut le titre de la journée d'étude n'est pas fortuit, mais il exprime une intention qui deviendra un véritable programme de travail pour toute la durée du projet : analyser la complexité du rapport existant entre l'architecture, le paysage et la photographie, tenter de comprendre le sens des produits historiques à l'intérieur du paysage contemporain postindustriel en cours de transformation, étudier l'ambiguïté d'une représentation se mouvant inévitablement entre le document et la libre interprétation d'auteur, s'interroger sur le rapport entre le travail du photographe et la demande publique, qui fait de lui un producteur d'images (et de culture) opérant dans un cadre institutionnel au service de la collectivité.

J'ai eu la chance d'être l'une des rapporteuses de cette journée d'étude et de m'occuper, par la suite, de toutes les campagnes photographiques qui se développèrent au sein du Projet Biens Architecturaux et Environnementaux de la Province de Milan et qui, dans leur ensemble, prirent le nom d'*Archivio dello spazio*. Ce jour-là, j'avais été chargée de fournir quelques réflexions sur les matériaux même de l'exposition, avant d'analyser la méthode de travail des différents photographes. Il me sembla fondamental d'indiquer quelles avaient été les requêtes formulées par les commanditaires : « que l'on donne une documentation claire de l'objet, de sorte qu'il soit bien lisible au niveau de ses caractéristiques ; que soit rendu le rapport fondamental entre l'objet et le cadre où l'objet se trouve ; que chaque opérateur indique, en perspective, sa propre méthode de lecture⁶ ». Le photographe devait donc développer son travail entre une demande de clarté et d'« objectivité » et une invitation à exprimer sa propre conceptualité et de son autorialité.

La méthode : liberté conditionnée et partage

La campagne initiale de l'automne-été 1987 décrite ci-dessus, au cours de laquelle onze photographes traitèrent onze différents biens, fut suivie de six autres campagnes photographiques, de 1989 à 1997. Les territoires communaux qui firent l'objet d'une campagne photographique s'élevèrent à 187, ce qui comporta l'intervention de 58 photographes (au cours des dix années du projet, chacun d'eux reçut de deux à six mandats) et la réalisation de quelque 7 465 photographies prises tout au long des campagnes, aujourd'hui incluses dans les collections du Musée de la Photographie Contemporaine. La première étant comprise, l'on organisa six grandes expositions collectives pendant les travaux, dans plusieurs sièges milanais (Palazzo Isimbardi, Palazzo Bagatti Valsecchi, Triennale), et des dizaines d'expositions personnelles des différents photographes, toutes présentées au Spazio Guicciardini.

Les institutions qui effectuent le travail d'inventaire des biens architecturaux et environnementaux sont : le CBCA (Centro per i Beni Culturali e Ambientali della Lombardia), le CEDAR – DST (Centro di Documentazione della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano), l'ISAL (Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda) et le PIM (Centro Studi per la Programmazione Intercomunale dell'Area Metropolitana). Sur la base d'une cartographie historique, ils produisent peu à peu un inventaire analytique (environ 9 000 fiches) des éléments présentant un intérêt architectural et environnemental et des urgences naturelles détectées au travers d'états des lieux spécifiques. Les photographes travaillent à partir de ces matériaux, mais ils ont la possibilité de choisir les biens à photographier sur le territoire municipal qui leur est attribué, ainsi que la méthode, soit le récit à élaborer pour rendre compte de la complexité historico-environnementale du territoire donné. Le commanditaire ne fixe aucune restriction de nature technique, ce qui les laisse libres de choisir le format du négatif (ou positif), le noir et blanc ou la couleur, mais il leur demande de remettre, pour chaque mandat, au moins 36 épreuves en format 30 × 40 (ils en livreront beaucoup plus), arborant une légende précise, signées et accompagnées d'un rapport sur la méthode de travail. Toutes les épreuves sont montées peu à peu en passe-partout, dans un matériau anti-acide 40 × 50 et rangées dans des boîtes spécialement conçues pour la conservation, de manière à composer de véritables archives d'œuvres photographiques méthodiquement classées. Le mot « archives » présent dans le nom du projet est lié,

avec évidence, au concept du catalogage et de la conservation de la photographie, considérée tel un bien culturel avant même que la loi italienne ne décrète en ce sens. Dans le même temps, non sans certains problèmes et sans ironie, il dit que ce que la photographie doit, à son tour, tenter d'archiver est l'espace lui-même, quelque chose d'extrêmement complexe et difficile à représenter et à comprendre. Le projet, en maintenant tout au long des dix années de son accomplissement, un ton ouvert, interrogatif, et restant toujours à la recherche de la *conscience* intellectuelle et civile de l'action, sans affirmer de certitudes, met une grande confiance dans le moyen photographique en tant qu'instrument de recherche.

Pendant toute la durée d'*Archivio dello spazio*, les photographes sont constamment définis comme *auteurs*. Ils le sont quand ils sont convoqués lors des occasions des réunions de groupe périodiques, pour y discuter de leurs méthodes de travail, quand, l'un après l'autre, ils s'expriment sur leurs choix méthodologiques, projettent leur travail et répondent à des questions devant le public lors du long cycle de conférences intitulées « Rencontres avec l'auteur ». Un titre qui reste tel quel même quand ce n'est pas un photographe qui parle, mais, selon les cas, des historiens de la photographie ou de l'art, des critiques, des commissaires, des urbanistes, des sociologues et des psychologues. Pendant le projet, on organise plus de soixante rencontres, de nombreuses tables rondes, plusieurs congrès, ainsi que des leçons et des conférences dans les bibliothèques et les écoles. D'année en année, *Archivio dello spazio* devient davantage un laboratoire d'idées, presque une école, avec un public fidèle qui participe pour comprendre, étudier, socialiser et mûrir parallèlement au projet. Dans le même temps, la gestion du travail des photographes prévoit toujours - comme nous le disions précédemment - des moments d'élaboration collective, de partage et de confrontation entre les auteurs et entre ces derniers et les commettants. Le style de travail *démocratique* qui caractérise le projet appelle continuellement les auteurs, mais aussi le public à participer, ce qui est d'autant plus précieux, dans la mesure où, dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, le désir et la capacité de construire des expériences culturelles de nature collective, si forts dans les années soixante et soixante-dix, viennent peu à peu à manquer, au fur et à mesure que s'instaure un type de production culturelle de plus en plus individualiste.

Changement du paysage, changement de la photographie

En ce qui concerne le ton du travail, le but initial du projet était de remplacer les documents photographiques platement voués à répondre aux exigences dignes d'une fiche par un type de photographie *consciente*, pouvant être une contribution vivante, porteuse d'une vision photographique précise liée à l'actualité du territoire dans lequel les architectures historiques et des biens environnementaux se situent. Ce choix initial visait à atteindre une sorte de *document d'auteur* qui éliminait le concept fermement instauré, issu du XIX^e siècle, du document vu tel un miroir « objectif », en faveur d'une idée de l'image considérée tel un fait dialectique, relatif, en syntonie avec la complexité du paysage contemporain. Au moment où ce choix fut formulé, le thème de la mémoire historique et de la recherche de l'identité des lieux était encore très fort dans le débat sur la représentation du paysage, et la discussion du rapport entre le document et l'interprétation était encore possible.

Mais, au cours des dix années 1987-1997, pendant lesquelles se sont accomplies les sept campagnes photographiques d'*Archivio dello spazio*, la scène a complètement changé et, dans le projet, tous les thèmes liés tant à l'accélération du processus de mutation du paysage contemporain, qu'à l'évolution du concept même de la photographie, ont été littéralement abattus. La recherche d'une identité spécifique des lieux a peu à peu été substituée par la conscience d'une indétermination des lieux, qu'il semble falloir comprendre dans leur interchangeabilité et dans leur anonymat tendanciel, dans la perte des différences et des spécificités (il suffit de songer au concept du *non-lieu*, tel que Marc Augé l'expose dans son célèbre *Non-lieux*, publié en Italie en 1993⁷, qui eut tant d'influence sur notre photographie). Dans le même temps, la photographie s'est presque totalement éloignée du concept de document et elle a été de plus en plus vécue, surtout par les nouvelles générations, comme étant une *expérience individuelle*, comme une prise de contact subjective avec le réel. Le paysage est devenu, pour la perception et pour la conscience, une entité instable, en voie de transformation. Il en découle que, même l'idée d'une éventuelle dérivation de la signification du paysage des urgences historiques qui y sont présentes s'est faite de plus en plus relative.

Les 58 photographes d'*Archivio dello spazio* sont : Andrea Abati, Giampietro Agostini, Ugo Ambroggio, Luca Andreoni, Simone Bacci, Marco Baldassari, Marina Ballo Carmet, Olivo Barbieri, Ermanno Barchiesi, Gabriele Basilico, Enzo et Raffaello Bassotto, Giannantonio Battistella, Gianni Berengo Gardin, Bruna Biamino, Roberto Bossaglia, Maurizio Bottini, Federico Brunetti, Luca Campigotto, Adriano Carafoli, Vincenzo Castella, Giovanni Chiamonte, Cesare Colombo, Mario Cresci, Daniele De Lonti, Paola De Pietri, Piero Delucca, Roberto Favini, Vittore Fossati, Luigi Gariglio, Carlo Garzia, Moreno Gentili, Luigi Ghirri, Groupe GEOPh, Groupe Scema La Luce, Guido Guidi, Mimmo Jodice, Nicola Lorusso, Gianni Maffi, Martino Marangoni, Pepi Merisio, Toni Nicolini, Walter Niedermayr, Bruna Orlandi, Massimo Pacifico, Paola Pagliuca, Ippolita Paolucci, Luca Pedroli, Mara Piccinini, Piero Pozzi, Francesco Radino, Paolo Rosselli, Marco Scarpa, La Grana Grossa, Pio Tarantini, George Tatge, Fulvio Ventura, Riccardo Vlahov et Cuchi White.

Ils appartiennent à une culture fondamentalement homogène qui tient certainement plus à la fonction sociale et civile de la photographie qu'à son utilisation directement commerciale ou même seulement immédiatement professionnelle. Le grand groupe, dans sa substantielle cohérence et dans ses différences internes, correspond à la manière d'être de la photographie italienne contemporaine la plus engagée lors du passage des années quatre-vingt aux années quatre-vingt-dix, selon des typologies bien identifiables. Le groupe comprend quelques représentants de la photographie de reportage social qui a précédé, sur le plan de l'engagement civil, la photographie de paysage ; tous les maîtres qui ont fondé l'école de paysage italienne ; des photographes qui travaillent au sein d'organismes publics sur les thèmes des biens culturels ; des photographes-galeristes-enseignants, figures importantes dans la transmission de la culture photographique de ces années-là ; des photographes qui ont commencé à travailler dès leur jeunesse sur le paysage et qui sont ensuite devenus des références pour les jeunes d'aujourd'hui ; des photographes-architectes ; des photographes actifs essentiellement dans la zone de la recherche artistique plus que de la profession ; des jeunes qui ont étudié pour devenir photographes, des figures nouvelles, auparavant inexistantes dans le panorama italien ; des groupes qui conçoivent et travaillent ensemble ; enfin, quelques figures provenant du monde de la photo d'amateur.

Toutes ces compétences, à la fois diverses mais cohérentes, ont composé une très complexe mosaïque de visions. A l'instar d'une grandiose œuvre chorale, l'archive utilise la « réalité » du territoire milanais, comme un grand laboratoire de discussion du monde contemporain, et les biens architecturaux et environnementaux qui y sont présents comme des crochets auxquels ils accrochent la vision. Pourtant, les biens ne sont vécus par les photographes que telles des ombres lointaines, des mémoires perdues dans un paysage qui les a substantiellement expulsés. Parfois, le paysage est encore perçu comme une entité dotée de stratifications historiques, parfois, au contraire, comme un organisme indifférencié où cohabitent des lieux historiquement structurés et des lieux nouveaux encore sans nom, *terrain vague* ou des lieux résiduels que nous définirions aujourd'hui, pour reprendre les mots de Gilles Clément, de *tiers paysage*⁸.

Si le Projet Biens Architecturaux et Environnementaux de la Province de Milan naît - comme nous l'avons vu - d'intentions institutionnelles précises, l'*Archivio dello spazio* se développe et s'articule également en référence à certains projets commissionnés ou non, passés et contemporains, tant italiens qu'étrangers. Il convient de citer, en particulier, le travail de documentation des centres historiques des villes émiliennes et romagnoles accompli par Paolo Monti dans les années soixante-dix pour l'Institut des Biens Culturels de l'Emilie-Romagne ; les campagnes photographiques de la *Farm Security Administration* accomplies dans les années trente et quarante aux Etats-Unis ; l'« esprit de groupe » créé par Luigi Ghirri dans la gestion et la réalisation du célèbre projet consacré au paysage *Viaggio in Italia [Voyage en Italie]*, dans lequel furent impliqués vingt photographes italiens ; les importantes recherches photographiques sur le paysage français des années 1984-1989 de la Mission Photographique de la DATAR. Les autres solides références culturelles des commissaires du projet et des photographes qui y participent sont, en général, la photographie d'Eugène Atget, de Paul Strand et de Walker Evans, ou le cinéma de Wim Wenders, ou même l'écriture de Georges Perec⁹. Et encore, toute la grande zone de la photographie documentariste du XX^e siècle, justement dans la ligne de descendance Atget-Evans-Frank-Friedlander, jusqu'aux *New Topographics* (de Lewis Baltz à Robert Adams, de Stephen Shore à Bernd et Hilla Becher) et à d'autres auteurs américains contemporains très appréciés des photographes italiens, dont William Eggleston, Joel Meyerowitz et Joel Sternfeld¹⁰.

Une analyse des photographies d'*Archivio dello spazio* montre que, dans l'espace de dix ans, la photographie italienne a changé ses intentions et ses attitudes culturelles, même en référence aux transformations de la scène contemporaine, sans oublier que, sur ces entrefaites, entre les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, la photographie fait définitivement son entrée officielle dans le monde de l'art.

Les projets de séries photographiques qui ont suivi *Archivio dello spazio* et que l'on peut considérer tels des moments de continuité et de développement par rapport à lui, tant au niveau institutionnel que conceptuel, tiennent compte du statut nouvellement acquis par la photographie. A l'heure actuelle, il s'agit de *Milano senza confini*, *Idea di metropoli*, *Storie immaginate in luoghi reali*.

Milano senza confini (1998-1999), nouvellement voulu par la Province de Milan en guise de continuation idéale de l'*Archivio dello spazio*, est consacré à la ville de Milan. Les dix artistes italiens et européens invités (Gabriele Basilico, Vincenzo Castella, John Davies, Peter Fischli et David Weiss, Paolo Gioli, Paul Graam, Guido Guidi, Mimmo Jodice, Thomas Struth et Manfred Willmann) sont complètement libres de choisir les

méthodes, les thèmes et les lieux de la ville (sans contraintes et sans liens avec des projets d'inventaire), le nombre d'œuvres à livrer, les formats et la présentation du travail. L'ensemble des travaux qui constitue la collecte est très hétérogène et il fournit un récit à mille et une facettes de la ville qui se transforme dans ses aspects historiques, urbanistiques, sociaux et comportementaux¹¹.

Avec *Idea de metropoli* (2000-2002), commissionné à huit jeunes artistes italiens (Ezio Colanzi, Paola di Bello, Francesco Jodice, Tancredi Mangano, Roberto Marossi, Roberta Orio, Marco Signorini et Cristina Zamagni) par l' Ufficio Museo di Fotografia Contemporanea, organisme chargé de coordonner les travaux préparatoires pour la création du musée, la demande, d'un goût absolument expérimental, est de travailler non pas sur un lieu précis, mais très librement sur le concept même de la métropole. L'installation la plus nettement conceptuelle du projet aboutit à des productions très différentes les unes des autres, diversement orientées vers l'urbanisme, l'anthropologie et la psychologie¹².

Enfin, *Storie immaginate in luoghi reali* (2007) est un projet récent, produit par le Museo di Fotografia Contemporanea. Le commanditaire a demandé à sept artistes italiens et européens (Andrea Abati, Olivo Barbieri, Paola De Pietri, Gilbert Fastenaekens, Vittore Fossati, Jean-Louis Garnell, Jitka Hanzlovà et Alessandra Spranzi) de travailler sur autant de lieux de la Lombardie présentant un intérêt historico-artistique ou naturaliste, en offrant à chacun d'eux toute la possibilité d'identifier dans le lieu attribué un motif personnel pour y développer sa recherche¹³.

La « liberté conditionnée » associée au partage et à la confrontation entre les auteurs impliqués dans le projet qui avaient caractérisé l'*Archivio dello spazio*, s'est progressivement transformée en une liberté totale de l'artiste, lequel mène sa recherche d'une manière franchement plus individuelle. Le demandeur public, le cadre de travail qui promeut les productions et les langages contemporains, devient une sorte de conteneur de solitudes créatrices, reflétant la fragmentation sociale, culturelle, existentielle qui marque notre contemporanéité. C'est sur ce changement que s'interroge aujourd'hui le Musée de la photographie contemporaine.

BIBLIOGRAPHIE

AA.VV., Paolo Monti e l'età dei piani regolatori (1960-1980), Edizioni Alfa, Bologna, 1983.

AUGÉ M., Non-lieux, Seuil, Paris, 1992 ; ed. it. Nonluoghi, Elèuthera, Milano, 1993.

CLÉMENT, G., Manifeste du tiers paysage, Editions Sujet/Objet, Paris, 2004 ; ed. it. Manifesto del terzo paesaggio, Quodlibet, Macerata, 2005.

EMILIANI A., Per una politica dei beni culturali, Einaudi, Torino, 1974.

EMILIANI A., Paolo Monti e i centri storici dell'Emilia Romagna dans Valtorta R. (éd.), Fotografia e committenza pubblica. Esperienze storiche e contemporanee, Museo di Fotografia Contemporanea/Lupetti Editori di Comunicazione, Milano, 2009, p. 47-54.

- GHIRRI L., VELATI E., LEONE G. (éd.), *Viaggio in Italia*, Il Quadrante, Alessandria, 1984.
- HERS F. et LATARJET B. (éd.), *Paysages Photographies. La Mission Photographique de la DATAR. Travaux en cours 1984-1985*, Editions Hazan, Paris, 1985.
- HERS F. et LATARJET B. (éd.), *Paysages Photographies. En France les années quatre-vingt*, Editions Hazan, Paris, 1989.
- LESY M., *Long Time Coming. A Photographic Portrait of America, 1935-1943*, W. W. Norton, New York, 2002.
- PELIZZARI A., *Le campagne fotografiche della Farm Security Administration*, dans Valtorta R. (éd.), *Fotografia e committenza pubblica. Esperienze storiche e contemporanee*, Museo di Fotografia Contemporanea/Lupetti Editori di Comunicazione, Milano, 2009, p. 39-45.
- SACCONI A., *Nota del curatore* dans Sacconi A. (éd.), *Beni architettonici ed ambientali della Provincia di Milano*, Provincia di Milano/Touring Club Italiano, Milano, 1985, p. 8.
- SACCONI A. (éd.), *Beni architettonici e ambientali. L'immagine fotografica*, Unicopli, Milano, 1991.
- SACCONI A. et VALTORTA R. (éd.), *1987-1997 Archivio dello spazio. Dieci anni di fotografia italiana sul territorio della provincia di Milano*, Art&, Udine, 1997.
- SACCONI A., *Annuario* dans Sacconi A. et Valtorta R. (éd.), *1987-1997 Archivio dello spazio. Dieci anni di fotografia italiana sul territorio della provincia di Milano*, Art&, Udine, 1997, p. XI-XIV.
- SANSONI N., *Prefazione* dans Sacconi A. (éd.), *Beni architettonici ed ambientali della Provincia di Milano*, Provincia di Milano/Touring Club Italiano, Milano, 1985, p. 7.
- VALTORTA R., *Considerazioni sui materiali della mostra* dans Sacconi A. (éd.), *Beni architettonici e ambientali. L'immagine fotografica*, Unicopli, Milano, 1991, p. 41-47.
- VALTORTA R., *La fotografia dei luoghi come fotografia* dans Sacconi A. et Valtorta R. (éd.), *1987-1997 Archivio dello spazio. Dieci anni di fotografia italiana sul territorio della provincia di Milano*, Art&, Udine, 1997, p. XXXIII-XXXIX.
- VALTORTA R., *Archivio dello spazio. Point of Arrival, Point of Departure* dans Gierstberg F. (éd.), *SubUrban Options. Photography Commissions and the Urbanization of Landscape*, Nederlands Fotoinstituut, Rotterdam, 1998.
- VALTORTA R. (éd.), *Milano senza confini*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2000.
- VALTORTA R. (éd.), *Idea di metropoli*, Museo di Fotografia Contemporanea/Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2003.
- VALTORTA R. (éd.), *Il museo, le collezioni*, Museo di Fotografia Contemporanea/Tranchida, Milano, 2004.
- VALTORTA R. (éd.), *Racconti dal paesaggio. 1984-2004 A vent'anni da Viaggio in Italia*, Museo di Fotografia contemporanea/Lupetti Editori di Comunicazione, Milano, 2004 b.
- VALTORTA R. (éd.), *Storie immaginate in luoghi reali*, dvd, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo, 2007.
- VALTORTA R., *Archivio dello spazio* dans Valtorta R. (éd.), *Fotografia e committenza pubblica. Esperienze storiche e contemporanee*, Museo di Fotografia Contemporanea/Lupetti Editori di Comunicazione, Milano, 2009, p. 69-80.

NOTES

1. Sacconi et Valtorta, 1997 ; Valtorta, 1998 ; Valtorta, 2009.
 2. Sansoni, 1985, p. 7.
 3. Emiliani, 1974.
 4. Sacconi, 1985, p. 8.
 5. Sacconi, 1991.
 6. Valtorta, 1991, p. 41.
 7. Augé, 1992.
 8. Clément, 2004.
 9. Sacconi, 1997.
 10. Valtorta, 1997.
 11. Valtorta, 2000.
 12. Valtorta, 2003.
 13. Valtorta, 2007.
-

RÉSUMÉS

Roberta Valtorta expose les réflexions qui ont accompagné le projet Archivio dello Spazio, inventaire photographique des monuments de la Province de Milan mené entre 1987 et 1997 et qui associe 58 photographes. Elle décrit cette grande campagne à la fois comme un aboutissement, celui des réflexions autour de la question du paysage et du statut de la photographie, et comme un commencement, ici du dialogue entre les institutions culturelles et le monde de la photographie. Elle revient notamment sur les partis pris de l'inventaire italien, de représenter d'une part les monuments dans leur contexte contemporain, et de considérer d'autre part le travail des photographes comme document et comme œuvre. Une démarche qui aboutit à la création d'une collection conservée par un musée dédié, le Musée de la photographie contemporaine, ouvert en 2004.

AUTEUR

ROBERTA VALTORTA

Directrice scientifique, Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo-Milano

Patrimonialisation des fonds photographiques

Opération de classification et de redocumentation

Pour une taxinomie du patrimoine photographique

Serge Plantureux

- 1 Depuis un ensemble d'inventions qui commença par la photographie, l'homme dispose de nouvelles possibilités d'enregistrement des histoires, réelles ou fictives.
- 2 Tour à tour, les sociétés ont adopté comme mode de représentation favori les images fixes ou animées de la photographie et du cinéma, inventées par les scientifiques et les artistes. Cette présence de la science provoqua un débat désormais vieux comme notre monde : *La photographie est-elle un art ?*
- 3 La crise s'exacerba en 1857. Alfred-Emilien, comte de Nieuwerkerke, refusa de laisser figurer les travaux des photographes au Salon des Beaux-Arts, il fut bientôt suivi, et pour longtemps, par l'énorme majorité des institutions.
- 4 Il a fallu attendre 151 ans pour voir, en 2008, deux expositions apaiser et conclure le débat, l'une consacrée par le Louvre à Delacroix face à l'invention de la photographie, l'autre consacrée par le Metropolitan Museum of Art à treize artistes dont la puissance, et la ténacité à produire des chefs-d'œuvre visuels ont forcé l'admiration.
- 5 À l'instar de l'exposition londonienne *Printing and the Mind of Man*, qui célébra cinq siècles de livres imprimés, au moment où la tradition typographique vivait ses derniers instants, la démonstration new-yorkaise coïncida avec la disparition du tirage sur papier et de la notion de négatif.
- 6 Dans une tentative d'analyse rétrospective de la longue nuit qu'a connue l'étude et l'exposition des images photographiques depuis un siècle et demi, on constate de manière récurrente deux difficultés majeures : celle de classer et d'organiser des collections dont le cadre général dépasse les cultures et l'histoire locale, et celle de choisir et de décrire des épreuves singulières parmi des quantités redoutables d'œuvres et de clichés.
- 7 La censure des mots, aussi ancienne que l'écriture, a justifié bien des bûchers et des autodafés, la censure des images, elle, a provoqué de célèbres guerres. Les régimes les plus autoritaires sont les plus attentifs à maintenir l'amnésie et à proscrire les images mais rien n'a jamais égalé les interdits visuels imposés par les théocraties.

- 8 Dans l'Empire d'Orient et en Occident, la destruction et l'interdiction absolue de toute image n'ont duré qu'un siècle, jusqu'à la victoire des Iconodules sur les Iconoclastes en l'an 787 après J.-C mais, encore après cette date, les représentations sont restées strictement codifiées jusqu'au début de la Renaissance.
- 9 Federico Zeri a résumé ce phénomène :

« Durant les dix siècles qui suivent la dissolution de l'Empire Romain d'Occident..., les graves bouleversements sociaux, les guerres du III^e siècle et les religions basées sur les mystères et l'eschatologie importée d'Orient entraînent une réorientation des arts figuratifs vers des styles de plus en plus symboliques, délaissant finalement la description de la réalité objective fondée sur la vue et le toucher »¹.
- 10 Le retentissement des inventions des artistes italiens du *trecento* et du *quattrocento* suscita l'orgueil de tous les Italiens. Ils adoptèrent et conservèrent cette représentation de leur monde et de leur paysage pendant plus de cinq siècles :

« Le fait est que le cycle inauguré à la fin du XIV^e siècle et prolongé par la découverte de la perspective raisonnée est parvenu à son terme seulement après la Seconde Guerre mondiale [...]. La description de l'Italie et des Italiens selon des critères objectifs n'a pas alors disparu toutefois ; son lieu d'expression n'est plus la peinture mais le cinéma. Le passage de l'un à l'autre a suivi un processus dont il est difficile de cerner les étapes [...] les aspects essentiels du néoréalisme sont définis dans les Amants diaboliques de Luchino Visconti. »²
- 11 Faut-il voir dans cette fierté des Italiens pour leur mode de représentation visuelle, née avec la Renaissance, leur réticence à considérer la photographie ? D'autres nations comme les États-Unis, le Canada ou l'Argentine ont adopté sans délai cette invention coïncidente avec leur propre histoire.
- 12 Aujourd'hui les images fixes ou animées, photographiques ou cinématographiques ont envahi l'espace culturel universel.
- 13 Cette adoption du langage photographique pour représenter leurs paysages intérieurs ou fantasmés a accompagné le divorce brutal des hommes avec leurs livres imprimés.
- 14 Au milieu des années 1980, les bibliothécaires de la New York Public Library se disputaient afin de déterminer s'il convenait d'intégrer ou de séparer les livres de photographie ? Une série d'images photographiques donnait-elle droit au statut d'auteur ? Vingt ans après, alors que les bibliothèques hachent menu leurs exemplaires surnuméraires au nom de la numérisation, la NYPL est devenue le décor d'un film catastrophe (*The Day After Tomorrow*, 2005), où des rescapés d'un bouleversement climatique renoncent après d'âpres discussions à brûler un exemplaire de la Bible de Gutenberg.
- 15 Mais le catalogage alphabétique des photographes ayant publié des ouvrages ne suffit pas pour organiser le patrimoine visuel laissé par deux siècles d'essais et de pratiques photographiques, pas plus que le classement chronologique naturellement égocentrique des studios (par numération de négatifs) ou des agences (par date de parution).
- 16 Des modèles plus généraux ou complexes sont proposés par l'histoire des collections de livres, d'estampes, voire de timbres-poste.
- 17 Pour le rangement des livres imprimés, améliorant la tradition des moines copistes, Conrad Gessner (1516-1565), dans son *Catalogus omnium Scriptorum* de 1545, proposait

un classement alphabétique par auteur combiné avec une organisation par format et par thèmes : Théologie, Philosophie.

- 18 Il faudra attendre plus de deux siècles pour que le premier mortel se risque à proposer, en l'année 1771, une idée générale d'organisation d'une collection d'estampes.
- 19 Né dans une famille de savants et artistes polyglottes, Carl Heinrich von Heineken (1706-1791) a passé de nombreuses années à mettre en ordre les collections du Comte de Brühl. La passion compulsive du Comte pour les tableaux l'emportait sur ses fonctions de Premier Ministre de Saxe au point de susciter la convoitise des voisins Prussiens. L'invasion et la destruction partielle de la Ville de Dresde endommagèrent une partie de la célèbre collection.
- 20 La méthode d'Heineken conserve le classement alphabétique (quand il dispose du nom de l'artiste) mais propose douze classes numérotées de i à xii pour le rangement général des estampes.
- 21 Considérant que depuis l'apparition de la photographie, l'histoire du monde s'est faite de plus en plus synchrone, que les périodes de prospérité des nations correspondent aux âges d'or de la photographie, quand les guerres et les révolutions coïncident avec les bouleversements technologiques et sociologiques du médium, il a semblé fructueux de proposer un repère unifié susceptible d'organiser toute collection générale de photographies.
- 22 Les temps pourraient se répartir selon neuf grandes périodes de la photographie, fluctuant selon les continents, et, où les guerres, même mondiales, ne commencent et ne finissent pas toujours le même jour. Les lieux sont regroupés en dix-neuf grandes zones géographiques qui ont bien souvent évolué selon les périodes — dessiner une carte historique de la Pologne est une gageure.
- 23 On peut donc proposer un système général applicable à une collection d'épreuves photographiques organisé en neuf périodes et dix-neuf zones.
- 24 Quand une épreuve photographique ancienne quitte une bibliothèque, un grenier ou un simple dossier documentaire pour entrer dans une collection ou un musée, le regard que nous portons sur elle se transforme en même temps que l'on s'attache à la décrire : la méthode de description de la photographie accompagne et signifie ce déplacement vers un nouvel usage.
- 25 Chacune des descriptions des épreuves choisies pour entrer au musée doit commencer par un nom d'auteur, privilégiant ainsi la nature artistique de la photographie.
- 26 Un bas-relief de Clodion photographié par Bayard est un Bayard, le portrait de Cartier-Bresson par Beaumont Newhall est un Beaumont Newhall.
- 27 La convention fondamentale que se refuse encore à appliquer la plupart des institutions concerne la datation ; l'époque donnée pour chaque photographie doit être celle de l'épreuve positive, et du premier usage de celle-ci : une épreuve d'une célèbre photo de Shanghai en 1949 d'après un négatif d'Henri Cartier-Bresson, mais tirée pour être présentée dans une galerie parisienne en 1980, est une épreuve française des années 1980.
- 28 Tant que l'on fera la différence entre la Mona Lisa du Louvre et une carte postale la représentant, entre l'édition originale des *Fleurs du Mal* d'un certain Baudelaire et la dernière édition de poche de la même œuvre, il conviendra de réfléchir à la manière d'organiser le patrimoine photographique.

Marais : statue de François Arago



NOTES

1. F. Zeri, *Mythe visuel de l'Italie*, p. 7
2. *Ibid.*, p. 142

RÉSUMÉS

Le fonds photographique, du fait de son histoire singulière, exige l'établissement de normes d'indexation propres. Serge Plantureux expose les modalités de mise en place d'un système original d'organisation et de description des épreuves, articulé autour de neuf périodes et de dix-neuf zones.

AUTEUR

SERGE PLANTUREUX

Professeur de mathématiques, libraire, collectionneur

www.sergeplatureux.fr

Né à Verdun en 1962. Agrégé de mathématiques en 1985, il devient professeur de mathématiques.

Par ailleurs, libraire de livres anciens, il publie des catalogues sur l'histoire des sciences, puis l'histoire du livre et de la photographie (plus de 100). À travers ses voyages dans le monde entier, il monte une collection de photographies de toutes époques et de tous pays, qui constituera la Bibliothèque Clémentine, dont le but est de favoriser l'étude par l'image de documents originaux. En préparation, une revue mensuelle, *Phaeton*, qui paraîtra au printemps 2012.

Sculptures antiques et photographies à Constantinople : le Nouveau Mendel

Anne-Laure Pierre, Marc Bui et François Queyrel

- ¹ Avec la collaboration de Lorenz Baumer, Annick Fenet, Louis Formé-Bècherat, Marianne Gomes, Catherine Jolivet-Levy, Karolina Kaderka, Gérard Paquot et Coralie Petermann.

Présentation du projet

- ² Le projet du « Nouveau Mendel » est né de la collaboration entre l'École pratique des Hautes Études (équipe Histara, EA 4115, et Laboratoire des systèmes complexes, LAISC) et l'Institut national d'histoire de l'art (Département de la Bibliothèque). Nous voudrions remercier pour leur soutien le directeur général de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA), Antoinette Le Normand-Romain, ainsi que Martine Poulain, directrice de la Bibliothèque de l'INHA, et le président de l'École pratique des Hautes Études (EPHE), Jean-Claude Waquet ; le conseil scientifique de l'EPHE a décidé de soutenir ce projet au titre du « bonus qualité-recherche » de l'établissement, dont les services administratifs ont secondé le bon avancement¹. C'est un travail d'équipe qui aboutit à la réalisation du Nouveau Mendel : le comité de pilotage est constitué de Marc Bui, directeur d'études à l'EPHE (laboratoire LAISC), Anne-Laure Pierre, Responsable des collections photographiques, dessins et cartons verts, Bibliothèque de l'INHA, François Queyrel, directeur d'études à l'EPHE (équipe d'accueil Histara) ; Catherine Jolivet-Levy, directeur d'études à l'EPHE et directrice du Centre Gabriel Millet, et Lorenz Baumer, professeur ordinaire d'archéologie classique à l'université de Genève et chercheur associé de l'équipe Histara, ont activement collaboré à la conception du projet ; l'équipe a été coordonnée par Annick Fenet, docteur en histoire et archéologie des mondes anciens, Marianne Gomès, titulaire d'un D.E.A. en archéologie classique, qui toutes deux ont aussi contrôlé la relecture des textes, et Gérard Paquot, auditeur à l'EPHE, qui est aussi l'auteur des photographies numériques prises sur les tirages du fonds Doucet ; Karolina Kaderka, doctorante en archéologie classique à l'EPHE, et

Bénédicte Rizetto, étudiante et employée à la bibliothèque de l'INHA, ont établi un catalogage des tirages photographiques complété d'un tableau de correspondance entre numéros de clichés et numéros de notices. Une équipe de techniciens du CEDEJ, placée sous la responsabilité d'Hala Bayoumi, a procédé à la mise en forme du texte et des gravures et à la relecture partielle du texte numérisé. Dans le cadre du Laboratoire des systèmes complexes de l'EPHE, dirigé par le professeur Marc Bui, Coralie Petermann (doctorante en 2^e année) et Louis Formé-Bècherat (stagiaire) ont été chargés de l'aspect informatique du projet (base de données et site web).

Le catalogue de Gustave Mendel²

- 3 Le *Catalogue des Sculptures grecques, romaines et byzantines des Musées de Constantinople* de Gustave Mendel, qui a paru de 1912 à 1914 (en trois volumes), reste l'ouvrage de référence pour la sculpture antique venue de tout l'empire ottoman qui est encore conservée au musée archéologique d'Istanbul et il n'est pas disponible pour une consultation en ligne. Chaque notice de catalogue correspond à une sculpture en donnant ses dimensions, sa provenance et sa description. Seules les sculptures byzantines, en nombre moins important que les sculptures grecques et romaines, ont fait l'objet d'un nouveau catalogue refondu en 1990³.
- 4 Ce catalogue de Gustave Mendel (1873-1938), de 1833 pages et 1413 notices, est illustré de zyncographies de Georges Payraud réalisées d'après des photographies originales. Son auteur, ancien normalien, membre de l'École française d'Athènes (promotion 1898), travailla pour ce faire pendant dix ans aux musées impériaux de Constantinople, dans le contexte de rivalité franco-allemande de l'avant-Première Guerre mondiale où les deux nations s'efforçaient d'obtenir des autorités ottomanes des autorisations de fouilles. Suite aux démarches faites par Hamdy Bey, Directeur du musée, le jeune archéologue fut attaché officiellement à cet établissement en 1904, recevant un traitement co-financé par les gouvernements turc et français et en 1910, sous la pression de Halil Bey, le nouveau Directeur, reçut le titre de « conservateur ». Dans un compte rendu, Salomon Reinach souligna ainsi l'importance de l'ouvrage qui venait de paraître⁴ :
- 5 Un « beau catalogue, le plus complet [...] qui ait encore été publié d'une collection de marbres antiques [...] un ouvrage destiné à être consulté par des générations d'archéologues, qui 'met au point' d'une façon définitive le travail de la génération précédente [...]. On reste confondu de la somme de travail que l'auteur a fournie et aussi de sa perspicacité, car ces monuments étaient loin d'avoir tous été publiés et il lui a fallu, pour nombre d'entre eux, faire œuvre personnelle d'exégète [...]. L'ensemble formera un répertoire archéologique de premier ordre, fait d'ailleurs pour être consulté dans le cabinet plutôt que sur place ; mais il sera facile d'en extraire, à coups de ciseaux, la matière d'un catalogue sommaire pour les visiteurs ».
- 6 Nous avons voulu, non pas l'actualiser, ce qui aurait fait double emploi avec le travail qui est en cours au musée, mais rendre cet instrument de travail accessible avec des illustrations photographiques qui présentent un intérêt pour le spécialiste aussi bien que pour le visiteur : il ne s'agit pas de suivre le conseil de Salomon Reinach et de produire un « catalogue sommaire », mais bien de permettre un accès simple et immédiat à une documentation de référence. Le « Nouveau Mendel » permet d'abord de consulter ce catalogue peu accessible en bibliothèque à un public spécialisé

(chercheurs, étudiants, conservateurs, etc.) ou curieux (notamment les visiteurs du musée évoqués ci-dessus). Cet outil documentaire vise ainsi un triple intérêt : culturel (visites du musée, préparation de cours, etc.), scientifique (comparaisons stylistiques et iconographiques) et historiographique (histoire des collections et de la discipline).

- 7 Différents modes de consultation sont offerts : on peut feuilleter les volumes du catalogue sous forme d'images du texte avec ses gravures, mais on peut aussi accéder à une base de données. Pour que les résultats de la recherche soient fiables, nous nous sommes astreints à offrir un texte entièrement relu : la version numérique obtenue par un logiciel de reconnaissance des caractères a été entièrement revue et corrigée sur le texte imprimé. La base de données offre de surcroît une couverture photographique inédite des objets, constituée par des prises de vue contemporaines de l'ouvrage. On pourra envisager à plus long terme une actualisation des informations sur les sculptures (conservation, bibliographie, interprétation, couverture photographique, etc.). La réunion de ces données en une base de données se présente pour l'utilisateur sous forme de notices, interrogeables par un moteur de recherche.
- 8 Dans l'introduction du catalogue, Gustave Mendel révèle certains principes qui ont guidé son travail⁵. Les notices du catalogue sont réparties suivant les salles d'exposition des sculptures, mais il souligne que cette présentation par salles est toute conventionnelle, car, dès la parution du premier tome du catalogue, la présentation avait changé ; c'est pour cette raison qu'il n'indique pas de numéro de salle : « la division en salles, transportée dans ce catalogue, n'y est guère plus qu'un artifice typographique »⁶. L'ordre topographique suivi correspond à la présentation antérieure au mois d'octobre 1911.
- 9 Cette introduction présente aussi un rapide historique du musée qui met en relief le rôle joué par Hamdy Bey à partir de 1881, quand il en fut nommé directeur général. Le problème des provenances se pose avant cette date et Mendel a cherché dans les archives du musée à déterminer la provenance des pièces du fonds ancien.
- 10 La bibliographie a été réunie par Mendel pour le volume I jusqu'en 1910, mais elle n'est pas exhaustive ; il a privilégié la bibliographie relative à l'histoire des découvertes et des collections. Ses sources privilégiées sont S. Reinach, avec ses « Chroniques d'Orient » publiées dans la *Revue archéologique* et son catalogue du musée de 1882⁷, et A. Joubin, avec ses catalogues de 1893, réédité, et de 1898⁸.

Les photographies des œuvres du Musée archéologique de Constantinople par le studio Sebah et Joaillier⁹

- 11 Le projet Nouveau Mendel (EPHE-INHA) doit son origine en partie à l'effort de revalorisation des fonds photographiques produit par la bibliothèque de l'INHA entre 2007 et 2009. Grâce à l'apport nécessaire d'une subvention de la fondation Getty, un inventaire complet des fonds photographiques a permis d'en évaluer précisément la teneur historique, documentaire et patrimoniale. Pièce maîtresse, la Photothèque Jacques Doucet se caractérise par une ambition et des moyens rarement employés au début du XX^e siècle pour la constitution d'une collection de photographies. Dans la programmation, la valorisation devant faire suite au travail d'inventaire, plusieurs sous-ensembles semblaient dignes d'intérêt et susceptibles de faire l'objet de

partenariats avec les chercheurs en histoire de l'art. Les photographies des œuvres du Musée archéologique de Constantinople par le studio Sebah & Joaillier en sont un exemple

La photothèque Jacques Doucet

- 12 Dès la création de la Bibliothèque d'art et d'archéologie (BAA) en 1908, Jacques Doucet souhaite mettre à disposition des étudiants en histoire de l'art le maximum d'œuvres par le biais de reproductions. Avec René-Jean, responsable de la bibliothèque, et Louis-Eugène Lefèvre, il jeta les bases d'une collection de photographies, outil privilégié qui devrait illustrer tous les domaines de l'histoire de l'art¹⁰. L'histoire de l'art était alors un champ d'étude récent, défini comme « science auxiliaire de l'histoire » à la Sorbonne. Elle se limitait à l'étude des arts de l'Antiquité à l'époque contemporaine (1930), du monde gréco-romain et chrétien méditerranéen. Par ailleurs Jacques Doucet s'intéressait également à l'art indien.
- 13 L'essentiel des acquisitions se fit de 1908 à 1914. Doucet souhaite obtenir des épreuves de grande qualité et s'adressa pour cela aux grands éditeurs photographiques, à partir de leurs catalogues imprimés, ainsi qu'aux institutions (musées, universités) pour qu'elles fassent bénéficier la bibliothèque de leurs propres contacts ou qu'elles mettent à sa disposition leurs fonds photographiques. Surtout, Jacques Doucet fédéra un réseau d'experts autour de lui : archéologues-explorateurs, marchands d'arts, conservateurs, libraires-éditeurs. Il finança des projets éditoriaux ou des recherches, ce qui permit à la Bibliothèque de récupérer de nombreuses archives et documents de travail¹¹. En 1918 la bibliothèque d'art et d'archéologie fut donnée à l'Université de Paris.

Les photographies du musée de Constantinople

- 14 La photothèque est divisée en grands ensembles : Archéologie gréco-romaine, Architecture, Dessins, Peintures, Sculptures. L'ensemble « Archéologie gréco-romaine » est composé en majorité de collections muséographiques : British Museum, Glyptothèque de Munich, Louvre, musée archéologique de Naples, collections du musée d'Athènes et celles du musée d'Istanbul. Pour le musée d'Istanbul, ou plutôt, à l'époque, de Constantinople, il s'agit de 1050 épreuves albuminées (de format 9 × 13 à 18 × 24 cm) représentant des sculptures antiques gréco-romaines ou byzantines, portant pour la plupart un numéro de photographie et la signature caractéristique du studio Sebah & Joaillier. Ont-elles été achetées ou données à la BAA ? Il ne reste aucune trace dans les archives de cette acquisition. À notre connaissance, il n'existe pas de catalogue édité de ces photographies, qui semblent avoir été réalisées lors d'un inventaire des œuvres du musée archéologique¹². La référence du *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines*, Musées impériaux ottomans, 1912-1914, de Gustave Mendel, citée en légende des images, permet d'en donner l'origine : elles ont en effet servi de support aux gravures d'illustrations de ces volumes.
- 15 La présence d'archéologues-conservateurs français au musée de Constantinople éclaire en partie ce don, car ces personnes ont pu faire le lien et collecter ces images pour la BAA : Salomon Reinach (1858-1932), membre de l'École d'Athènes, qui publie un Guide du musée en 1882 ; André Joubin (1868-1944), chargé de mission au musée de 1893 à 1898 et premier directeur de la BAA à partir de 1918 ; Gustave Mendel (1873-1938),

membre de l'École d'Athènes, lui-même conservateur des musées impériaux pendant dix ans à partir de 1904 et responsable de cette première somme ; et enfin Gabriel Millet (1867-1953), membre de l'École d'Athènes, directeur d'études à l'EPHE, qui réunit une importante documentation iconographique, aujourd'hui conservée au sein de la même institution sous la dénomination de « Photothèque Millet », où se trouvent également deux albums consacrés aux sculptures du musée archéologique d'Istanbul, réunissant des photos Sebah & Joaillier.

- 16 La qualité des épreuves, leur excellent état de conservation et l'homogénéité du lot forment un ensemble remarquable. Les photographies, comparées à leur version en gravure, montrent quantité de détails émouvants du contexte des prises de vues : silhouette d'un opérateur, bordure d'une fenêtre ou feuilles mortes dans le jardin du musée ; les œuvres sont souvent photographiées dans un premier état de traitement muséographique, juste arrivées des fouilles. Elles témoignent également d'un savoir-faire photographique propre aux grands studios du XIX^e siècle : netteté, qualité de l'éclairage sur les œuvres, cadrages.

Le studio Sebah et Joaillier

- 17 Sebah & Joaillier est un studio stambouliote réputé : situé à Péra, le quartier européen de la ville, il résulte de l'association vers 1890 de Jean Sebah (1872-1947) qui signe aussi Jean-Pascal Sebah, fils du photographe Pascal Sebah (1823-1886, installé dès 1857), et de Polycarpe Joaillier. De nombreux studios photographiques étaient installés à Péra : l'Anglais James Robertson dès 1841, le Suédois Guillaume Berggren en 1870, les frères Abdullah (dont le fonds sera repris par Sebah & Joaillier en 1899).
- 18 Au temps de Pascal Sebah, le studio travaille pour Osman Hamdi Bey (1842-1910), artiste-peintre, directeur du Musée de Constantinople à partir de 1881, qui lui demande des vues de Constantinople et des portraits. Il est aussi à l'origine d'une commande sur les costumes qui donnera lieu à un magnifique album de phototypies : *Les costumes populaires de la Turquie*, ouvrage publié sous le patronage de la Commission impériale ottomane pour l'Exposition universelle de Vienne, 1873. Plus tard, le sultan Abdul Hamid II, soucieux de montrer la modernisation de son pays, commande des clichés au studio Sebah & Joaillier, portant particulièrement sur les écoles et l'éducation en Turquie, pour un ensemble de 51 albums envoyés à l'exposition universelle de Chicago en 1893¹³. Le studio est photographe officiel du sultan.
- 19 Le fonds Sebah & Joaillier fut repris par Agop Iskender après la mort de Jean Sebah, mais disparut après 1952. Il n'existe donc plus de clichés originaux de ce photographe, ni du fonds des frères Abdullah qui avait été repris par la firme¹⁴. Cette mémoire visuelle, qui participe de l'identité nationale turque ne peut donc qu'être reconstituée à travers l'inventaire des fonds photographiques où les épreuves Sebah & Joaillier sont dispersées : Estampes et Photographies (BNF), Musée des arts décoratifs, collections photographiques de l'INHA entre autres. Notre analyse des photographies Sebah & Joaillier passant en vente de 1970 à 2010 montre qu'à l'inverse des photographies touristiques, qu'on retrouve régulièrement sur le marché, les vues des œuvres du musée archéologique n'ont pas été diffusées, mais furent plutôt réservées au milieu scientifique. Ces photographies sont présentes dans la photothèque Gabriel Millet (EPHE), les archives Salomon Reinach (archives 41, bibliothèque INHA), André Joubin (archives 10, *idem*), la photothèque de la chaire Archéologie de la faculté de Paris (créée

par Maxime Collignon) et la photothèque Doucet, ces deux derniers fonds également conservés à la bibliothèque de l'INHA.

La base de données Nouveau Mendel et sa consultation¹⁵

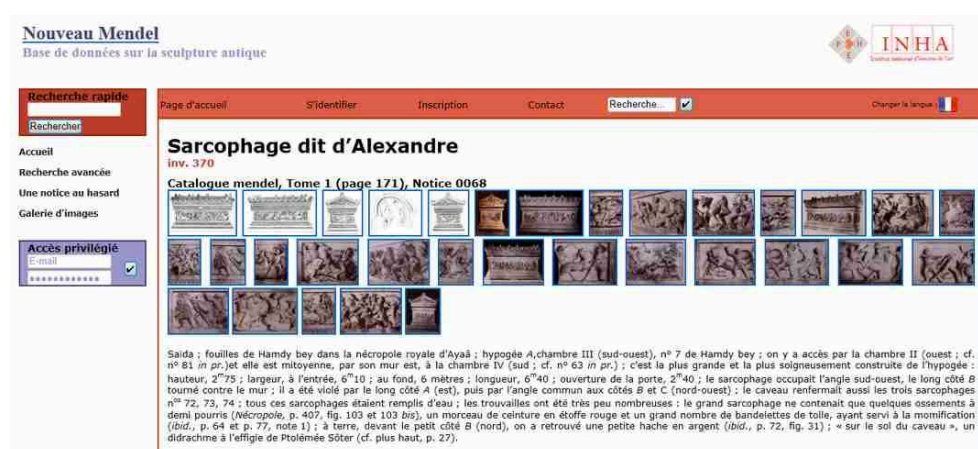
- 20 Les textes des notices sont mémorisés numériquement dans une base de données relationnelle et normalisée. Cette base a été construite de telle sorte qu'elle a pu dès sa mise en place accueillir les textes bruts des notices, avec un traitement minimal. Elle pourra recevoir *a posteriori* des informations plus détaillées extraites des notices (date d'entrée au musée, lieu de découverte, etc.). Le choix d'une technologie web permet non seulement une ouverture au grand public, mais autorise également la mise en place d'une interface d'administration directe et simplifiée pour sa gestion.

Fig. 1. Interface de l'application du Nouveau Mendel



- 21 En effet, cette base de données est consultable depuis un site web public, visible sur tous supports et navigateurs. Un utilisateur lambda se plaira à naviguer de façon aléatoire via le lien « une notice au hasard » ou à visionner une galerie d'images sous forme de diaporama, alors qu'un utilisateur avisé préférera utiliser les fonctions de recherches avancées pour consulter tous les documents en relation avec une notice en particulier, ou demander à recevoir une image protégée en haute qualité.
- 22 Quant à l'administrateur, il aura la possibilité de se connecter sur le site afin d'avoir des droits de modification en direct des notices afin de corriger des erreurs ou rajouter des informations.

Fig. 2. Une notice



- 23 Ce projet devrait également mettre en place un grand nombre de scripts automatisés ne nécessitant pas d'intervention humaine coûteuses en temps et en effort. Ainsi, dès à présent des scripts d'import automatisé des données ont été mis en place afin d'alimenter la base de données directement à partir des textes des notices du catalogue. D'autre part, un recensement des images et photographies ayant été fait, il a servi à alimenter la base également.
- 24 Une perspective intéressante est l'application des nouvelles techniques de recherche d'informations en langue naturelle. Il est en effet possible d'utiliser les données des notices et de procéder à une catégorisation automatisée des œuvres en utilisant les techniques de la sémantique vectorielle. Les fonctions de recherche se verront ainsi améliorées par des propositions de notices ayant un contenu sémantique proche de la notice cible de la requête de recherche. Ainsi, si nous recherchons un sarcophage, le site pourra nous proposer des liens vers des notices de stèles funéraires proches de ce sarcophage, même si le mot sarcophage n'apparaît pas dans leur texte.

NOTES

1. G. Mendel, *Sculptures grecques, romaines et byzantines des Musées de Constantinople*, Musées impériaux ottomans, Constantinople, 1912-1914 ; voir *Éclats d'antiques. Sculptures et photographies*, Gustave Mendel à Constantinople, Martine Poulain, François Queyrel et Gérard Paquot (éd.), catalogue d'exposition, Paris, INHA, 24 avril-20 juillet 2013, Paris, 2013. La présente communication y est publiée sous une forme modifiée : Marc Bui, Gérard Paquot, Anne-Laure Pierre et François Queyrel, *Le Nouveau Mendel*. Mise en ligne sur Internet, *ibid.*, p. 193-203 ; voir *Nouvelles de l'INHA* 38, août 2010, p. 7.
2. Rédaction : François Queyrel.
3. La sculpture byzantine figurée au musée archéologique d'Istanbul, Nezih Firatlı, Catherine Metzger, Annie Pralong et Jean-Pierre Sodini (éd.), Paris, 1990.
4. S. Reinach, *Revue archéologique* XXIV (4e série) 1914, 2, p. 172.

5. G. Mendel, *Sculptures grecques, romaines et byzantines des Musées de Constantinople, Musées impériaux ottomans*, Constantinople, I, 1912, p. IX-XXII.
 6. G. Mendel, *Sculptures grecques, romaines et byzantines des Musées de Constantinople, Musées impériaux ottomans*, Constantinople, I, 1912, p. IX.
 7. Réunies en volume : S. Reinach, *Chroniques d'Orient. Documents sur les fouilles et découvertes dans l'Orient hellénique de 1883 à 1890*, Paris, 1891. (<http://www.archive.org/stream/chroniquesdorie01reingooq#page/n9/mode/2up>).
 8. A. Joubin, *Musée impérial ottoman. Catalogue des sculptures grecques, romaines, byzantines et franques*, Constantinople, 1893 ; *Musée impérial ottoman. Bronzes et bijoux, catalogue sommaire*, Constantinople, 1898.
 9. Rédaction : Anne-Laure Pierre.
 10. Jérôme Delatour : « Le fonds photographique de Jacques Doucet : passé, présent, avenir », dans *Les nouvelles de l'INHA* n° 15 (juin 2003), p. 2.
 11. Citons les collaborations avec Émile Espérandieu, Victor Goloubev, Gabriel Millet, Paul Pelliot, Paul Vitry, la Faculté de Paris, l'école française d'Athènes, la Société asiatique, l'EFEO, etc. Voir *Autographes René Jean* 143-145, bibliothèque de l'INHA : www.inha.fr/spip.php?article1495
 12. On ne connaît qu'une plaquette qui donne un aperçu des clichés commercialisés par le studio Sebah & Joaillier : *Catalogue général des collections de vues de Constantinople, Athènes, Brousse, Smyrne et environs*, Constantinople, imp. Zellich, s.d.
 13. Library of Congress, Abdul Hamid II Collection.
 14. « The archive of negative belonging to Sebah & Joaillier, Abdullah bros and Iskender were most of them rotted away, destroying a precious documentary record of the late ottoman empire and early Turkish republic », in Eginé Ozendes, *From Sebah & Joaillier to Foto Sabah* [Texte imprimé] : *orientalism in photography*, Istanbul : Yapı kredi, 1999, p. 245.
 15. Rédaction : Marc Bui.
-

RÉSUMÉS

Le projet de Nouveau Mendel consiste à mettre en relation sous forme de base de données le Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines des Musées impériaux ottomans, publié par Gustave Mendel en trois volumes en 1912 et 1914, avec des tirages albuminés inédits de photographies des sculptures qui font l'objet des notices de ce catalogue. Ces photographies du studio Sebah et Joaillier conservées à l'INHA constituent un ensemble intégré à la photothèque mise en place par Jacques Doucet entre 1909 et 1913, dont seront rapidement indiquées les caractéristiques. Le travail de l'atelier photographique est situé dans l'histoire et comparé à d'autres initiatives du même genre. La consultation de cette documentation sur Internet permettra d'accéder aux informations grâce à des interrogations en mode plein texte et d'obtenir des résultats sous forme de listes et d'albums.

Nous avons travaillé dans le champ de la numérisation intelligente et de la mise en relation du texte et de l'image sur le catalogue des sculptures des musées de Constantinople publié par Gustave Mendel en 1912-1914, pour le mettre en ligne en 2012 lors du centenaire de la publication avec des photographies inédites conservées à l'INHA (fonds Doucet) et prises par un atelier photographique qui a disparu en 1952. Le choix de travailler sur cet ouvrage est en effet lié à la découverte dans la bibliothèque de l'INHA d'un fonds photographique très important de tirages photographiques de sculptures antiques des musées de Constantinople de peu antérieurs

à la publication du catalogue. La plupart de ces photographies sont restées inédites, car la publication faite par Gustave Mendel en 1912-1914 ne reproduit que des gravures faites à partir de ces photographies.

AUTEURS

ANNE-LAURE PIERRE

Bibliothécaire diplômée de l'École nationale supérieure de la photographie.

L'auteur est en outre dotée d'une licence en Histoire de l'art et d'un Master en Sciences de la documentation et de l'information. Elle a mené deux grands chantiers d'inventaire de collections photographiques (Musée de l'Homme, 1997-2003 ; INHA, 2007-2010) qui l'ont conduit à prendre position sur le passage du statut de collection photographique documentaire à celui de collection patrimoniale.

Publications : Inventaire des Photographies de l'INHA, document PDF, mise en ligne mai 2009 sur <http://www.inha.fr/>, rubrique Fonds patrimoniaux / Photographies ; Présentation du Fonds Michel Leiris, document PDF, mis en ligne en janvier 2008 sur <http://las.ehess.fr/>, rubrique Bibliothèque / Archives scientifiques. Auteur de divers comptes rendus (livres, journées d'études).

MARC BUI

Professeur des Universités et Directeur d'études cumulant à l'École Pratique des Hautes Études (EPHE)

L'auteur anime le laboratoire interdisciplinaire d'informatique des systèmes complexes. Le LaISC combine recherche fondamentale en informatique et actions transversales intéressant les composantes de l'EPHE essentiellement au travers de projets pluridisciplinaires, en particulier avec une activité BQR orienté vers l'archéologie (F. Queyrel). Publications: M. Bui, M. Ahat, V. Hoareau, Opinion Dynamics with Semantic Space and Multi Agent, ROADEF 2011, Saint-Etienne mars 2011. Concours : M. Bui, M. Ahat, W. Lenhard, H. Baier, Y. Hoareau, S. Jean-Lharose, G. Denhiere (2007). Le concours DEFT'07 envisagé du point de vue de l'Analyse de la Sémantique Latente (LSA). Dans Acte du Défi Fouille de Texte 2007. Congrès de l'Association Française d'Intelligence Artificielle (p. 133-143).

FRANÇOIS QUEYREL

Directeur d'études à l'EPHE, Responsable de l'EA 4115 INHA-EPHE

François Queyrel, ancien élève de l'École française d'Athènes, enseigne l'archéologie grecque comme directeur d'études à l'École pratique des Hautes Études. Il a publié des ouvrages sur l'histoire de la sculpture grecque, notamment classique et hellénistique, et porte un intérêt particulier à l'histoire de l'archéologie figurée.

D'Émile Espérandieu au *Nouvel Espérandieu* : un patrimoine dans la tourmente de la technologie

Danièle Terrer

NOTE DE L'AUTEUR

RBR = Émile Espérandieu, Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine

- 1 Nous devons à Émile Espérandieu le premier inventaire des sculptures de la Gaule et d'une partie de la Germanie romaines.
- 2 Il nous a légué des prises de vues d'une qualité exceptionnelle faites au début du siècle dernier sous la forme de plaques de verre. Cette collection constituait le rare témoin de notre patrimoine lapidaire. Rare et fragile. Trois opérations récentes ont permis d'entreprendre le sauvetage de ces témoignages picturaux, déjà associés au siècle dernier à une précieuse documentation.
- 3 Ces opérations – avec les succès obtenus et les problèmes qu'elles ont permis de révéler, sont l'œuvre de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, de la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, diffusion RMN, et du Centre Camille Jullian.
- 4 Émile Espérandieu est né dans le Gard à Saint Hippolyte de Caton en 1857. Après la guerre de 1870, il achève ses études au collège d'Alès. Très tôt, deux vocations s'imposent à lui : l'armée et l'archéologie. L'armée, car en 1878, il est reçu à l'École spéciale militaire de Saint-Cyr. Envoyé en Tunisie en 1882, sa vocation d'archéologue se révèle dans la région du Kef sur des sites encore peu fouillés comme Dougga, Mactar, Teboursouk. Latiniste fervent, dessinateur de talent, il fait le relevé des inscriptions, mais aussi des ruines qu'il visite. Il passe ensuite quelques années à Saint-Maixent où il enseigne la topographie et la géographie. Un problème de surdité l'oblige à renoncer à la carrière militaire en 1910 et – hormis les années 14-18 où il s'engage dans la guerre –

il se consacre définitivement à l'archéologie nationale. En 1901, il est nommé Correspondant de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres à un moment où Camille Jullian souhaite voir commencer la grande entreprise du Recueil des Sculptures de la Gaule.

5 Camille Jullian, *Revue historique*, 1894 :

« Quel dommage que nous ne possédions pas aussi un catalogue complet de toutes les sculptures gallo-romaines, statues et bas-reliefs, religieuses et civiles, politiques et funéraires, conservées en si grand nombre dans nos musées provinciaux ! Quel plus grand dommage encore qu'on n'en publie pas, avec reproductions, un corpus détaillé... On aurait là une merveilleuse collection, unique peut-être dans l'histoire de nos antiquités nationales. Les musées de Sens, de Langres, d'Épinal, de Bordeaux, d'Arlon, de Trêves et bien d'autres, sans parler de ceux du Midi, renferment encore des trésors inexplorés de nos archéologues... Quel est le savant français qui aura l'heureux courage d'y consacrer dix ans de sa vie ? N'est-ce pas là une noble ambition pour l'Institut de France que de créer, patronner et diriger l'entreprise ? »

6 Mais c'est Salomon Reinach qui mène une action pour la publication d'un *corpus statuarum* en désignant Espérandieu comme le plus apte à mener cette entreprise. Un décret officiel du Ministère de l'Instruction publique du 10 août 1905 lui en confie la direction, l'ouvrage prenant place dans la collection des *Documents inédits sur l'Histoire de France*.

7 Salomon Reinach, Recommandation auprès du Ministère de l'Instruction Publique, 1903 :

« Un *corpus* des bas-reliefs romains de la Gaule est aujourd'hui une nécessité scientifique qui n'est contestée par aucun travailleur ; l'intérêt d'un pareil recueil ne serait pas moins considérable, pour la Science, que celui du *corpus* des inscriptions de la Gaule romaine ».

8 Jusqu'à présent, le *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*, œuvre d'Émile Espérandieu, constituait en France le seul *corpus* connu rassemblant les sculptures du territoire national.

9 Le premier volume paraît en 1907, le onzième et dernier en 1938. Les onze volumes contiennent 7818 notices. Il faut y ajouter, en 1931, un volume de 761 notices consacré à la Germanie romaine.

10 Il assure lui-même les prises de vues dans les musées avec un appareil photo très lourd, muni de pieds encombrants et d'un objectif permettant d'obtenir des clichés sur plaques de verre d'un format 13 × 18 de très bonne définition. Les prises de vues se faisaient souvent dans des conditions très éloignées du confort actuel, sans le matériel adapté ...

Fig. 1 : Auguste, Vienne, Musée lapidaire Saint-Pierre, RBR 3-2615



- 11 Ces clichés sont conservés en partie à la Médiathèque du Patrimoine au Fort de Saint-Cyr près de Paris. S'y ajoutent ceux que la Fondation Espérandieu-Flandreysy conserve au Palais du Roure à Avignon, soit environ 3000 plaques de verre.
- 12 Pendant cette période, Espérandieu dirige avec succès des campagnes de fouilles systématiques à Alésia, alimentant à la fois le petit musée local et les collections du Musée de Saint-Germain-en-Laye. Il a donné aussi beaucoup de son temps à la Ville de Nîmes qui en fit, en 1919, le Conservateur de ses musées, des monuments antiques de la ville et le Directeur de l'École antique. Émile Espérandieu meurt le 14 mars 1939 à Avignon. Après lui, dès 1947, Raymond Lantier assure jusqu'en 1966, la publication des derniers ouvrages de la collection, soit encore 1428 notices.
- 13 Le talent d'Émile Espérandieu est d'être allé chercher les sculptures où elles se trouvaient, parfois où elles se perchaient, comme par exemple à Dijon sur la façade d'une annexe de l'Hôtel particulier du comte de Vesvrotte où elles ont été encastrées, ou dans des musées où s'entassaient les collections lapidaires sans ordre apparent...

Fig. 2 : Dijon façade d'une annexe de l'Hôtel particulier du comte de Vesvrotte. *RBR* 4, p. 370.



- 14 Une partie des collections de la Villa romaine de Chiragan à Martres-Tolosane se trouvent alors encastées sur un mur du Musée des Augustins à Toulouse. Espérandieu assure une couverture photographique toujours plus large et l'on admire qu'il ait pu relever autant d'œuvres souvent d'un accès difficile, des objets éparpillés dans des réserves archéologiques, des églises-musées, dont un exemple étonnant est l'Église Lamourguier à Narbonne, où les reliefs, provenant de découvertes locales dispersées, ont été équarris pour constituer des murailles de pierre. Souvent à l'exemple de Narbonne, ce sont des églises très anciennes qui font office de musée, comme c'est le cas à Avignon ou à Vienne. En 2010 encore, le Musée lapidaire de Vienne présente un aspect confus d'accumulation que l'on retrouve dans les dessins d'architectes du XIX^e siècle. Mais il en va de même d'autres musées très riches par les collections qu'ils abritent, mais dont on s'est peu soucié d'améliorer l'aspect.

Fig. 3 : Vienne, Musée lapidaire Saint-Pierre, Cliché CNRS, Centre Camille Jullian.



- 15 Pendant une période assez longue, les conditions de travail n'ont pas été profondément modifiées. Même si, dès 1947, Raymond Lantier a abandonné les plaques de verre pour adopter la prise de vue argentique, l'aspect des musées et des dépôts archéologiques ne s'est pas beaucoup amélioré jusqu'à dans les années 1970 où de nouveaux musées sont apparus.
- 16 C'est ainsi que de grands conservatoires des collections lapidaires ont vu le jour, comme à Arles au MAPA, à Saint-Romain-en-Gal, à Lyon au MCGR, dans des espaces vastes et aérés où les collections et leur histoire ont une place privilégiée. Ces améliorations se sont avérées opportunes à un moment où s'accroissaient les collections par rapport à l'inventaire fait par Espérandieu et Lantier.
- 17 En face des problèmes de conservation ou de pérennité qui se posent à tous au quotidien, nous avons pu bénéficier de trois opérations complémentaires :
- 18 — La première est la réactualisation de l'inventaire des sculptures de la Gaule romaine sous le nom de *Nouvel Espérandieu*. À la suite de la célèbre collection initiée par Émile Espérandieu, la publication du *Nouvel Espérandieu*, placée - comme l'ancienne - sous le patronage de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, doit faire l'inventaire des sculptures de la Gaule romaine depuis 1966 sous la direction d'Henri Lavagne, Membre de l'Institut. D'ores et déjà, 20 volumes sont en préparation ...
- 19 Le premier volume du *Nouveau Recueil d'Espérandieu* consacré aux Sculptures du territoire de Vienne (Isère) recense plus de 500 œuvres en 2003 tandis que le premier inventaire achevé en 1952 et que l'on doit à Ernest Will, comprenait 160 objets. Dans le second volume du *Nouveau Recueil d'Espérandieu*, plus de 500 notices donnent un inventaire exhaustif de l'ensemble des sculptures de la ville de Lyon.
- 20 Pour cet inventaire des collections lapidaires de la Gaule romaine, toutes les sculptures sont inventoriées, des plus spectaculaires aux plus humbles. Des fragments en apparence insignifiants peuvent aider à l'identification d'une sculpture. Une petite

main tenant une pomme appartient sans doute à une statuette de Vénus Victrix. Comme Émile Espérandieu l'énonce dans *RBR* I. Introduction, 1907 : « [...] Il n'est pas de sculpture, pour si modeste qu'elle paraisse, qui ne puisse, à un moment donné, avoir son intérêt et ne mérite d'être publiée [...] ».

- 21 — La deuxième opération dans la continuité logique de la première, a été la constitution de bases de données où l'ancien et le nouveau *Recueil* se trouvent en vis-à-vis, interrogeables dans le même environnement sous le nom de *RBR* pour l'ancien Espérandieu et de *NEsp* pour le nouveau. Cette opération s'est faite au Centre Camille Jullian sous la responsabilité de Danièle Terror. Nous y avons associé Stéphanie Satre, à présent ingénieur de recherche au laboratoire et Nicolas Richard, informaticien. Les bases *NEsp* et *RBR*, désormais en ligne, sont consultables sur le site du Centre Camille Jullian <http://sites.univ-provence.fr/ccj/> (voir Sculpture romaine) ou directement sur <http://nesh.mms.univ-aix.fr/>
- 22 Contenu scientifique et ergonomie ont été privilégiés. Les bases comportent aujourd'hui plus de 7000 images, compte non tenu de celles contenues dans les galeries photographiques. Elles sont appelées, une fois la publication achevée, à contenir environ 15 000 fiches et 60 000 images.
- 23 Ces images ont pu être collectées grâce aux nombreuses missions des photographes du Centre Camille Jullian dans tous les grands musées du sud de la France. Dans un premier temps, les prises de vues ont permis une couverture photographique aussi proche que possible de la réalité de l'objet ; dans un deuxième temps, dans le cadre de la base *NEsp*, une vaste campagne de prises de vues de complément en couleur a été programmée et devra privilégier, en plus de la réalité de l'objet archéologique, l'*artefact* qui révèle le talent d'un atelier de sculpture.
- 24 L'acquisition de compétences particulières, dans le domaine de l'iconographie romaine et dans celui de l'informatisation de grands inventaires, nous permet de mener à bien à la fois la gestion des données sans cesse réactualisées, l'expertise des découvertes, la publication des collections. Le dynamisme maintenu dans ce domaine de recherche nous incite à aller plus loin dans les ambitions liées à ce projet et à ajouter une dimension multimédia à cet environnement documentaire. Cet aspect multimédia encore en projet doit réunir les compétences de nos collègues du CEA¹ pour la recherche de similarité entre les sculptures, le savoir-faire de Benoît et Sandrine Coignard pour la réalisation de prises de vues en 3-D et enfin, l'utilisation d'outils récents comme Google Earth pour une géolocalisation pérenne des objets mis au jour dans des secteurs où la densité des découvertes devient l'indicateur d'une occupation importante.
- 25 — La troisième opération s'est faite à l'initiative de Jean-Daniel Pariset, Conservateur des Archives Cinématographiques du Ministère de la Culture au Fort de Saint-Cyr, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine. Jean-Daniel Pariset a pu faire numériser près de 4000 plaques de verre que nous avons intégrées dans la base *RBR*. L'INHA a fourni un complément de 200 tirages argentiques des plaques de verre que nous avons pu numériser grâce à la mise à disposition des clichés que nous devons à Anne-Laure Pierre et à Jérôme Delatour. Enfin, le Palais du Roure à Avignon conserve plus de 3000 plaques de verre qu'il faudra faire numériser en trouvant les financements nécessaires, afin de les intégrer dans la base *RBR*, accompagnées de leur documentation. S'ajoutent à cette documentation dans la base *RBR* les références au *CIL*, les sources, les dessins et relevés anciens.

- 26 Ces opérations conjointes ont permis le sauvetage d'un patrimoine exceptionnel tout en restituant à travers la photographie le visage d'une époque oubliée. Il arrive que, même de nos jours, rien n'ait changé dans la présentation de l'œuvre, comme c'est le cas à Vienne dans son musée lapidaire qui est aussi la plus vieille église de France. Seule, la photographie numérique nous offre une image différente de l'œuvre sans toutefois occulter l'intérêt historique du travail d'Émile Espérandieu.

Fig. 4 : Attis, Vienne musée lapidaire Saint-Pierre
4a : RBR 1-356 (en 1907).



Fig. 4 : Attis, Vienne musée lapidaire Saint-Pierre
4b : Cliché Christine DURAND, CNRS Centre Camille Jullian, 2010.



- 27 C'est tout l'aspect muséographique du début du siècle dernier qui nous est révélé par le médium de ces archives, où l'on entrevoit la conservation des collections lapidaires dans un désordre que nous qualifierons d'attachant.

Fig. 5 : Poitiers, Musée Municipal, Statue de Minerve. *RBR* 2, 1392.

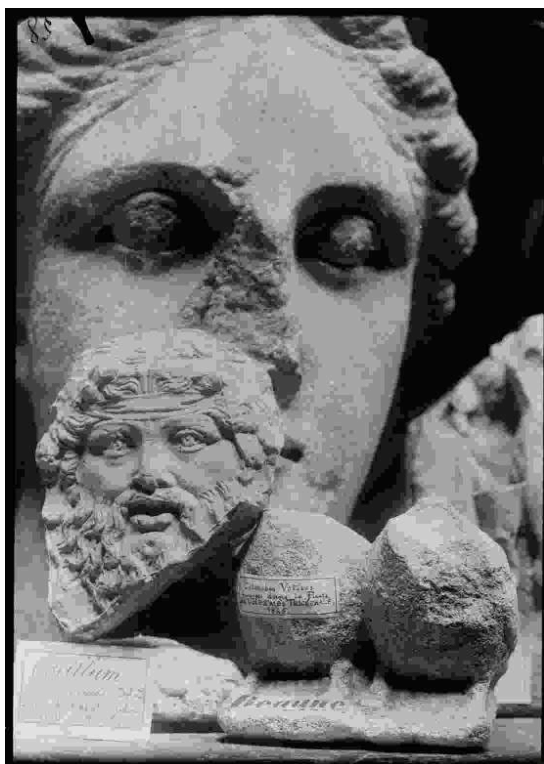


- 28 L'image numérisée dans une haute définition à partir de la plaque de verre peut se révéler imparfaite mais aussi tout simplement unique, et quelquefois demeurer le seul témoin d'un objet qui, depuis, a pu disparaître. Nous savons que c'est tout le savoir-faire du savant, sa précision, mais aussi sa tendresse pour l'objet et sa sensibilité qui vont être broyés, filtrés par une technologie nouvelle.

Fig. 6 : Mise en scène par Émile Espérandieu pour la prise de vue des collections lapidaires.
6 a : RBR 3-2044.



Fig. 6 : Mise en scène par Émile Espérandieu pour la prise de vue des collections lapidaires.
6 b : RBR 3-2058.



- 29 Mais nous savons aussi que dans les caves du Palais du Roure, sommeillent encore 3000 plaques de verre dont les gélâtines résistent mal aux variations de température et que, faute de moyens, nous n'avons pu encore soustraire à l'usure normale du temps.
- 30 Comme la plupart des historiens que n'ont pas rebutés les grands inventaires patrimoniaux, Espérandieu a laissé une masse d'archives considérable. La technologie suffit-elle à assurer la réactualisation, la gestion et la pérennité des données ? On sait que l'on ne peut se fier entièrement à la stabilité des supports numériques actuels. Que seront-ils demain ? Il faut bien évidemment organiser le présent en vue d'une évolution future que nous ne pouvons encore imaginer.
- 31 Il n'est pas nécessaire de citer Marguerite Yourcenar pour savoir à quel point un individu peut être complexe. Dans le cas d'Émile Espérandieu, la technologie appliquée à la sauvegarde de ses archives photographiques nous permet d'accéder à une facette de sa personnalité. Ses écrits, conservés en grande partie au Palais du Roure où il a vécu, en révèlent d'autres, aussi attachantes et précieuses pour l'historien. Quant à la perception de son entière personnalité, sachons qu'il est entré dans notre imaginaire, ce qui reste un moyen comme un autre de devenir une légende.
-

NOTES

1. CEA LIST LIC2M, Commissariat à l'énergie atomique, indexation automatique et analyse des données images ; application à l'étude des portraits romains de la recherche par le contenu et la reconnaissance des formes.

RÉSUMÉS

Cette contribution constitue une extension de l'inventaire et de l'étude des sculptures romaines de la Gaule narbonnaise précédemment entrepris par l'auteur. Ici, l'ambitieuse opération documentaire examinée couvre l'ensemble de la Gaule romaine. Au-delà de l'hommage rendu au remarquable travail d'Émile Espérandieu dont la vie, la personnalité et l'œuvre, quasi-légendaires, sont retracés, l'auteur présente les trois opérations dont elle a pu bénéficier face aux problèmes de conservation ou de pérennité des œuvres et qui ont permis le sauvetage d'un patrimoine exceptionnel tout en restituant à travers la photographie le visage d'une époque oubliée. Tenter d'appliquer une technologie moderne à la sauvegarde de ces impressionnantes archives photographiques afin de réactualiser, gérer et rendre pérennes les données, telle est la visée de la présente communication.

AUTEUR

DANIÈLE TERRER

Ingénieur Hors classe, CNRS – Université de Provence, Centre Camille Jullian, UMR 6573

Danièle TERRER a été responsable au Centre Camille Jullian de l'inventaire et de l'étude des sculptures romaines de la Gaule narbonnaise. Avec le projet du *Nouvel Espérandieu* sous la direction de Henri Lavagne, Membre de l'Institut, cette étude s'est étendue à l'ensemble de la Gaule romaine. Danièle TERRER, pour gérer cette opération documentaire d'envergure, a mis en place les bases *NEsp* et *RBR* qui accueillent les données textuelles et picturales issues de l'ancien *Recueil* d'Émile Espérandieu, en vis-à-vis des nouveaux inventaires qui se trouvent à la fois intégrés dans la base *NEsp* et publiés dans un mode traditionnel dans l'entreprise éditoriale du *Nouvel Espérandieu* conduite par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.